TEATRUL azi

numărul 5, 6 și 7 / 2001

TEATRUL azi
numărul 5, 6 și 7 / 2001

PREMIUL A.I.C.T. DIN ROMANIA
PREMIUL A.I.C.T. DIN ROMANIA

GALA PREMIILOR UNITER

TEATRUL „REGINA MARIA” ORADEA - BIHOR - ROMANIA

EDIȚIA A VIII-A **2 APRILIE 2001**

PREMII PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE

HELMUTH STÜRMER

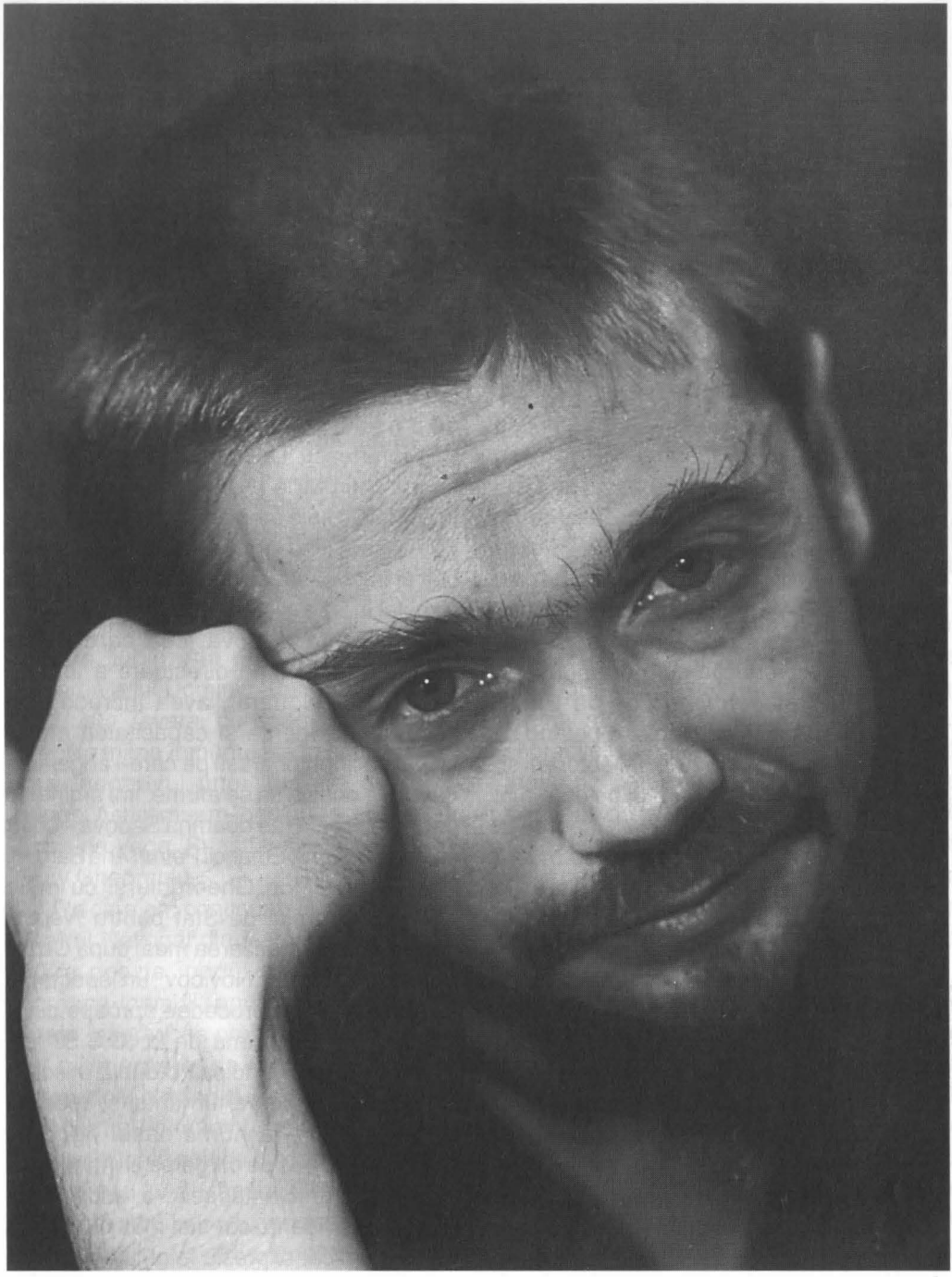
CONSTANTIN PARASCHIVESCU

CĂTĂLINA BUZOIANU

ION LUCIAN

PREMIANȚII STAGIUNII 1999–2000: ÎN ALBUMUL COLOR

TONY GHEORGHIU



MEMORIA TEATRULUI

Sorana COROAMĂ STANCA

Tony Gheorghiu

Există un autopotret al lui Tony Gheorghiu care-mi place nespus. Tony, privind drept în față cu un singur ochi, celălalt fiind acoperit cu palma. Părul lui blond atrage puternic privirea, mâna cu degete fine, irisul larg deschis. Și tot ceea ce este captiv dincolo, în ochiul ascuns.

Prin Rodica Aznavorian-Gheorghiu, cu care eram colegă la secția de regie a Facultății de Teatru, l-am cunoscut pe soțul ei, Tony, pe atunci student la arhitectură. Rodica îl îndemna să se îndrepte și spre scenografie, disciplină tentantă pentru câțiva dintre tinerii arhitecți prieteni ai noștri. Eu îmi pregăteam diploma de absolvire, examenul de producție cum era numit pe atunci, cu piesa *Amphitryon* de Plaut, alcătuindu-mi caietul de regie, repetând cu actorii (colegi, studenți de la actorie) și, firește, lucrând cu scenograful pe care mi-l alesesem. Acesta a fost Tony Gheorghiu, care a debutat în noua sa meserie o dată cu premiera la *Amphitryon*, premieră de bun augur și pentru mine și pentru colaboratorii mei.

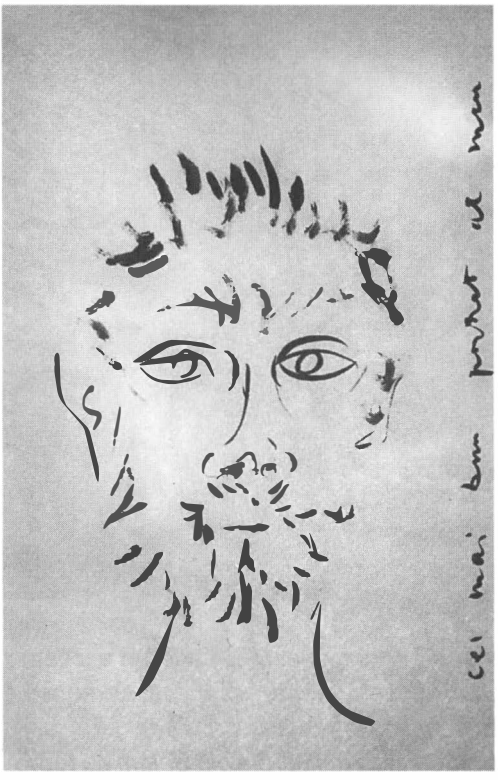
Prietenia cu Tony s-a cimentat în anii care au urmat, începând din 1950, cu *Micii burghezi* de Maxim Gorki, cu care am inaugurat proaspăt înființatul Studiou al actorului de film „C.I. Nottara", denumit, după aceea, Teatrul „C.I. Nottara" (actualul Teatru Mic). Și terminând cu *Nopți de august* de I. Gruievici, în 1959. Între timp, reușiserăm împreună alte inaugurări ale aceluiași teatru, după prima, cea din 1950, când sala din Sărindar se afla pe locul în care acum este scena și scena pe locul de acum al sălii. Cea de-a doua inaugurare a fost a noului local din strada Dobrogeanu-Gherea, cu piesa *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, după ce prima sală suferise un incendiu devastator. Și, în sfârșit, cea de-a treia inaugurare, cu *Hagi Tudose* de B. Ștefănescu Delavrancea, în sala din strada C-tin Mille (Sărindar). Reconstruită în actualele sale amplasament și înfățișare.

Arhitect fiind, Tony Gheorghiu a contribuit și în această calitate la toate mutările, transformările și reamenajările amintite, căci Marietta Sadova, cea care a fost creatoarea și prima directoare a fostului Teatru „C.I. Nottara", avea încredere în talentul, inteligența și capacitatea profesională a tinerilor artiști pe care-i angajase, dându-le ocazia să se afirme. Îmi amintesc că am întrebat-o pe doamna Sadova – chiar atunci când Tony, Emanoil Petruț, Ana Barcan, Titus Lapteș, Ion Gheorghiu și cu mine primeam Premiul de Stat pentru *Nepoții gornistului* (dramatizarea mea, după Cezar Petrescu și Mihai Novicov, un spectacol fluid, realizat prin procedee aproape cinematografice, pe scena de la „C.C.S." din Lipscani, unde am folosit o dublă mișcare sinusoidală, aceea a turnantei și aceea a personajelor și a numeroasei figurații, accentul fiind pus pe curgerea și înghețarea luminii și a ambianței sonore, astfel încât să iasă în evidență cât mai mult cu putință verbul, replica, expresia feței, a corpului și

a gestului actorului şi cât mai puţin costumele, absolut neutre, şi decorul redus la o funcţie de strictă sugestie) – am întrebat-o, deci, pe doamna Sadova: „De ce mi-aţi încredinţat mie, o debutantă, spectacolul inaugural al teatrului dumneavoastră; de ce aţi fost de acord să-l aduc pe Tony scenograf, un arhitect; de ce aţi fost de acord cu distribuţia mea, cu un student, Emanoil Petruţ; de ce n-aţi încercat niciodată să vă impuneţi punctul dumneavoastră de vedere în demersul nostru artistic?". Aşteptam un răspuns de genul: „Creatorul este o fiinţă liberă". Ea a zâmbit şi m-a întrebat la rândul ei: „Ei, şi acum ce vrei să mai lucrezi?".

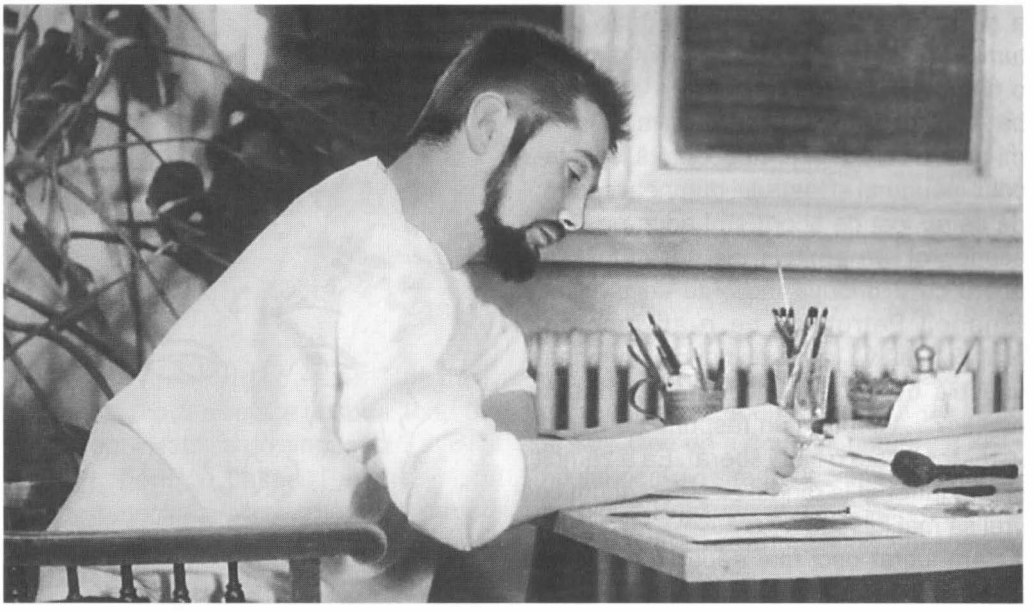
Am lucrat deci mai departe, nu toate spectacolele cu Tony, scenograf, nici el toate cu mine, regizor. Dar ne-am regăsit în câteva momente-cheie pentru amândoi. *Steaua Sevillei* de Lope de Vega, cu costumele sale somptuoase şi suple în contrast izbitor cu scara rece şi masivă, de piatră, un fel de sus–jos, fără alternativă posibilă, despicând implacabil destine, orgolii, onoare, iubiri. Am pe birou o fotografie superbă a lui Dominic Stanca în costumul lui *Busto Tavera*, cu spada ţinută foarte drept în mâna înmănuşată în negru. Negrul este negativul unei lumi de aur şi de sânge. Astfel mi-am închipuit eu *Steaua* lui Lope de Vega. Şi astfel şi-a închipuit-o şi Tony Gheorghiu.

Cu care am continuat. *Pogoară iarna* la Teatrul Naţional din Iaşi, un spectacol de mare poezie, podul aerian al lui Tony, aproape inefabil, aproape evanescent în ceaţa înserării se prăbuşea parcă de sus, în momentele de maximă tensiune dramatică, strivind sub pilonii săi de beton zbuciumul inimilor tinere de dedesubt. Aproape toată echipa cu care am lucrat era tânără sau foarte tânără. Gilda Marinescu, Gheorghe Vrânceanu, Constantin Dinulescu, Virgil Costin, Valentin Ionescu, alături de



minunaţii şi mai vârstnicii Gică Popovici, Nicolae Veniaş, Ion Lascăr. Premiul pe care l-am primit a însemnat mult pentru noi, tocmai atunci când nu numai teoretic, dar şi practic, se năştea şi urma să se impună ideea de „reteatralizare a teatrului". Era o perioadă de discuţii pasionate, confruntări, luări de poziţii, şi, bineînţeles, de realizări de spectacole mai mult sau mai puţin programatice ale diverşilor combatanţi, din diverse generaţii de regizori, scenografi şi actori.

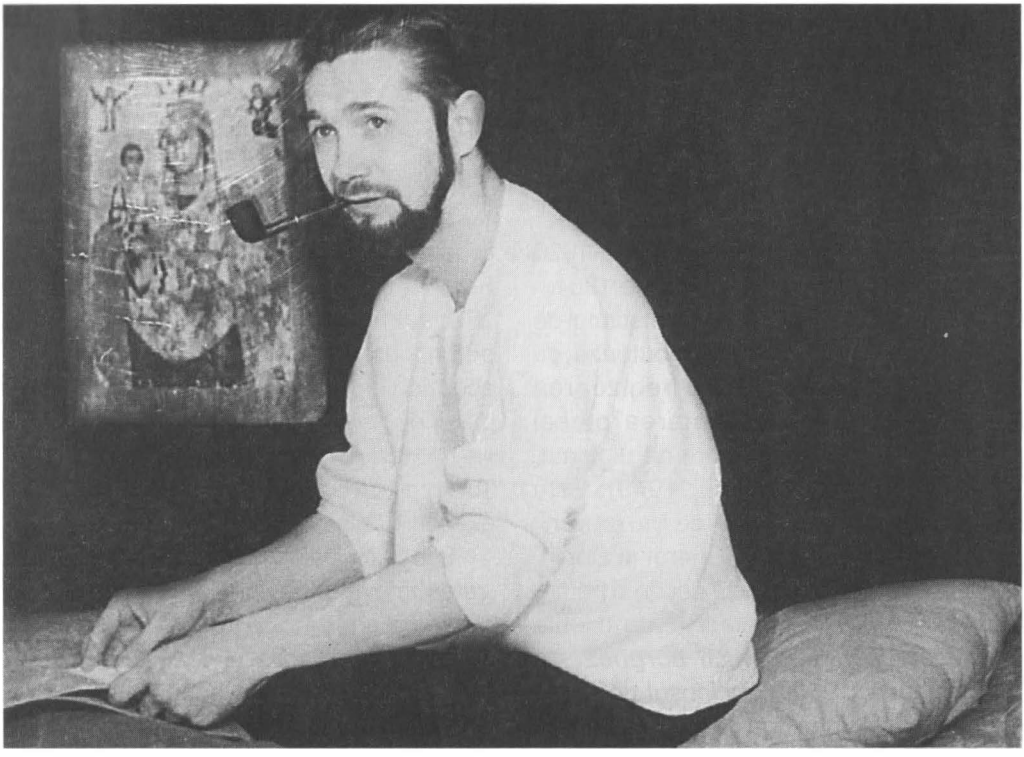
Tony Gheorghiu a fost unul dintre vârfurile de lance, un fervent şi tenace apărător al acestui crez. „Reteatralizarea teatrului" din anii 1956–1957 a însemnat nu numai un moment de graţie, ci o modificare în profunzime a teatrului românesc, ameninţat de sclerozare printr-un dogmatism apăsător. Un reviriment care merită o serioasă şi pertinentă studiere a



sa poate tocmai astăzi, când un exces de „exuberanţă tinerească" dă semne de bronşită astmatică, cam bătrânească, paradoxal. *Vrăjitoarele din Salem* au reprezentat pentru noi, realizatorii şi interpreţii acestei nebunii, acestei isterii colective, acestei izbucniri de ură şi intoleranţă, acestei întoarceri pe dos a ideii de justiţie în nedreptate şi crimă, un răspuns la ceea ce trăiam noi înşine în epoca lui Hruşciov, care dezvăluise crimele lui Stalin, ceea ce nu împiedicase rămânerea la putere a comunismului de după Cortina de Fier, uşor mai relaxat, fără a fi însă şi amendat. Se făcuse loc doar şi pentru câte o piesă americană cât de cât acceptabilă. Rămânea s-o utilizezi tu ca pe o armă. Spectacolul cu *Vrăjitoarele* l-am vrut „centrat" dramatic pe ideea de foc, de pârjol, de transă, de transsubstanţiere, de sublimare, „centrat" însă şi ca spaţiu de joc, *„home, sweet home"* transformat în celula morţii, justiţia cu balanţa dreptei judecăţi, transformată în jungla în care urlă fiarele. „La început era Cuvântul." Iar la final, la finalul adevărat, acela de după transfigurare, rămâne, etern, doar Cuvântul.

Pereţii transparenţi ai lui Tony vibrau în lumină, roşul se transforma în verde otrăvit, apoi în mohoreala cenuşiului, ca mai apoi, sufletul să-ţi fie invadat de albul pur, de albul strălucitor. Iar vatra centrală se pierdea în ruine, apoi dispăreau şi acestea în albastrul cerului. Viziunea plastică cerea un ritm ameţitor uneori, de o lentoare insidioasă alteori, a schimbărilor de întuneric şi de străfulgerări de lumină. Cronicarul Radu Popescu s-a şi supărat pe regizoarea care a pus „comutatorul" în mâna artiştilor incomozi (maestru de lumini era Titi Constantinescu); însă reacţia *„incomodului"* Tovstonogov, sosit pe neaşteptate la Bucureşti, încântat de spectacol, a constituit un test binevenit pentru reuşita „reteatralizării", căci *Vrăjitoarele* a fost un spectacol programatic şi primirea de care s-a bucurat l-a impus ca atare.

Nici viaţa, nici viaţa în artă nu sunt însă line. Tony Gheorghiu nu avea răgaz pentru succese. Era grav bolnav şi lucra totuşi aproape fără oprire, hăituit de timp.



A sosit şi unul dintre cele mai grele momente, iar Rodica şi cu mine am alergat la doamna Bulandra, singura care putea obţine (printr-un ordin „foarte de.sus", unde numai ea avea acces, prin autoritatea şi prestanţa sa) să se elibereze, dintr-un depozit secret şi bine păzit, un medicament, nou-sosit şi la noi – streptomicina salvatoare. Cu toate că era supărată pe Tony Gheorghiu, care, nu ştiu de ce, tocmai refuzase un spectacol la ea la teatru, doamna Bulandra, fără o clipă de ezitare, s-a urcat în maşină şi până în prânz, medicamentul a fost livrat spitalului în care Tony fusese internat. Nu a fost suficient. După un timp, la o recidivă gravă, Tony, plecat urgent în Suedia, a fost operat. Nu l-am mai revăzut. Eu, ca şi întreaga noastră familie, fuseserăm „scoşi" din viaţa publică, în 13 august 1959, o dată cu arestarea fratelui meu, doctorul chirurg Gheorghe Plăcinţeanu, care, peste ani, în 1968, urma să fie reabilitat printr-un proces la fel de secret şi de absurd, ca şi primul, cel de condamnare.

La ceremonia de comemorare a lui Tony, atunci când a fost adusă, de la Stockholm, urna cu rămăşiţele sale pământeşti, căci operaţia aceea disperată nu a fost şi reuşită, îmi amintesc plânsul meu, nici astăzi nu ştiu pentru care dintre ei doi, pentru Tony, pentru fratele meu, ucis în închisoarea de exterminare de la Râmnicu-Sărat? Pentru amândoi. Pentru talentul lor, pentru frumuseţea lor, pentru tinereţea lor frântă. Pentru tot ceea ce au înfăptuit adevărat şi temeinic în scurta lor trecere printre noi.

Toate acestea se întâmplau la începutul anilor '60. Acum, la început de nou mileniu, îl aud pe Tony spunând, aşa cum o făcea, după fiecare dintre premierele noastre: „Acesta este ultimul spectacol pe care l-am făcut împreună, Sorana". **Sigur?**

Ion CAZABAN

Decorurile lui Tony Gheorghiu

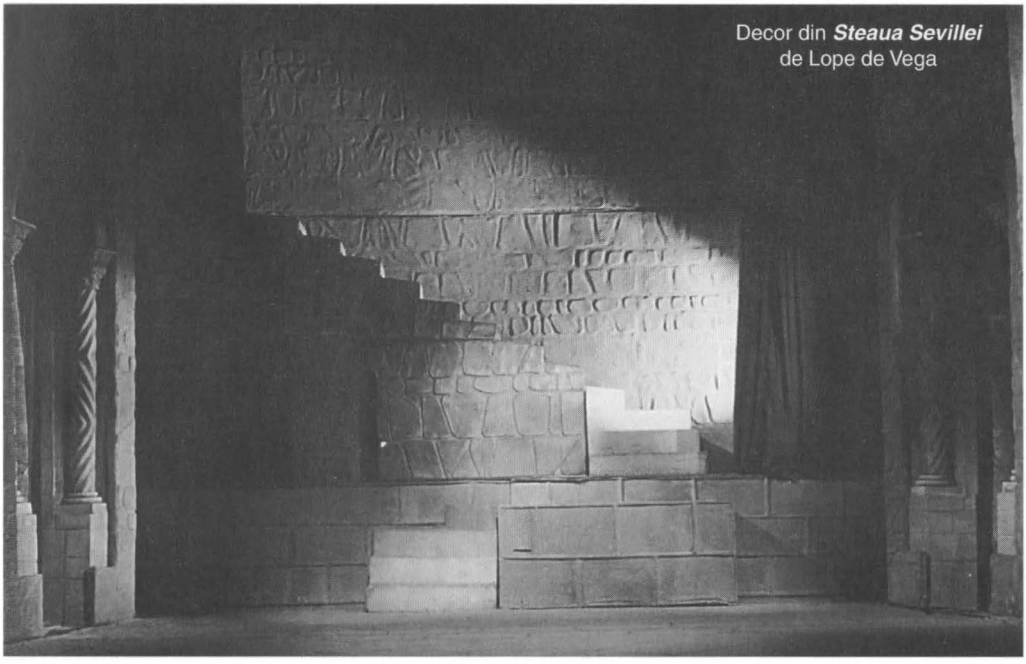
Născut la Buzău, 28 septembrie 1925 – mort la Stockholm, 15 noiembrie 1961.

După terminarea studiilor la Institutul de Arhitectură din București, debutează ca scenograf, colaborând cu regizoarea Sorana Coroamă la montarea piesei *Amphitryon* de Plaut (lucrare de diplomă, Institutul de Artă Teatrală, 1949). Este angajat la Studioul actorului de film (devenit mai târziu Teatrul pentru Tineret și Copii). În scurta sa viață realizează decoruri pentru aproximativ 50 de spectacole, pe diferite scene din capitală (*Micii burghezi* de Maxim Gorki, 1950; *Mincinosul* de Carlo Goldoni, 1954; *Ion Vodă cel Cumplit*, operă de Gheorghe Dumitrescu; *Mătrăguna* de Machiavelli; *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, 1956; *Uraganul* de Bill Beloțerkovski, 1957; *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, 1958; *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea, *Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Brigada I-a de cavalerie* de Vsevolod Vișnevski, 1960; *Prima întâlnire* de Tatiana Sâtina, 1961; *Macbeth* de William Shakespeare, *Oceanul* de Aleksandr Știein), din alte orașe (*Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, Teatrul Național din Iași, 1957; *Nemaipomenita pantofărească* de Federico García Lorca, Bacău, 1959) și peste hotare (*Mielul turbat* de Aurel Baranga, Sofia, 1959). A lăsat proiecte de decor pentru *Hamlet* și *Richard al II-lea* de Shakespeare, *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu. A lucrat temporar ca scenograf la Studioul de Televiziune și ca asistent la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București. S-a ocupat de pictură, de grafică (este autorul copertelor revistei „Teatrul" în anii 1956–1958). Semnează articolul *Regie și scenografie* („Teatrul" nr. 5, octombrie 1956), esențial pentru poziția estetică a „reteatralizării" din acel moment. Ca arhitect, concepe proiectul de renovare a sălii Studiului actorului de film.

În 1980, la Teatrul Foarte Mic, Mihaela Tonitza-Iordache a organizat o densă expoziție cu lucrările lui Tony Gheorghiu.

Spectacolele deceniului șase – deceniul „reteatralizării" – au un caracter accentuat programatic, verifică modalități scenice, compară deziderate și rezultate. Problemele limbajului și ale specificului teatral se impun – discuțiile despre convenție, despre metaforă și simbol, despre „poezia" imaginii scenice reflectă aria de preocupări creatoare ale momentului. Scenograful Tony Gheorghiu este unul dintre cei care au participat cu arta lor ori cu scrisul lor la căutările și dezbaterile dornice de schimbare din acei ani. Realizările scenografice, ca și intervențiile sale teoretice, au o pondere remarcabilă peste care nu se poate trece. Concluziile adunate din montarea a zeci de piese, gândurile împărtășite cu mare modestie, evoluția sa profesională, îi vor preciza rostul și valoarea aportului său artistic la desăvârșirea unui spectacol.

Prin cele mai bune exemple, decorul închis, practicat în vremea „uceniciei" sale, nu aparținea unei transpuneri naturaliste, nu dovedea supunerea scenografului la aspectul superficial al unor ambianțe reconstituite după investigații documentare. Sursa acestor decoruri se află într-un mod profund de înțelegere a textului *dramatic*, iar destinația lor evidentă este *scena*, pe



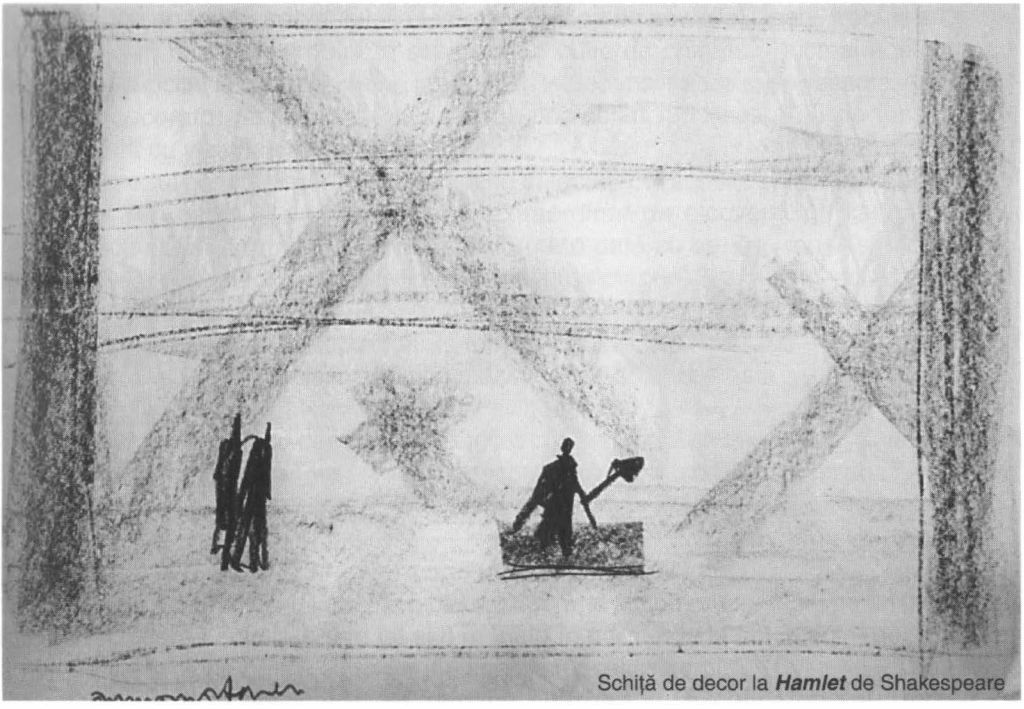
Decor din ***Steaua Sevillei***
de Lope de Vega

care nu o consideră doar lipsită de al patrulea perete, nici privită „prin gaura cheii". Scenografia pentru *Micii burghezi* (1950) este nu numai reprezentarea unui interior caracteristic (masa cu samovar, canapeaua, pianul, icoanele de pe perete), ci înseamnă configurarea unui spaţiu dramatic. Tony Gheorghiu nu urmăreşte descrierea unei ambianţe definitorii, ci, cu posibilităţile sale specifice, caută să susţină raporturile conflictuale din piesa lui Gorki, să facă vizibilă mişcarea internă, contrifugă, în care sunt prinse, fără scăpare, personajele. Decorul închis este conceput ca propria sa negare. El pare supus unei tendinţe de „spargere" prin plasamentul uşilor, ferestrelor... Linia tavanului, urmând traseul scării de lemn spre camerele superioare, anunţă permanent spaţiul de dincolo, generând aşteptări încordate, nelinişti amplificate imaginar. Peste câteva stagiuni, decorul său la *Mincinosul* (1954) va fi considerat un prim semn al „reteatralizării", moment decisiv pentru cursul ulterior al artei spectacolului. Apreciind stilul comediei, va rezolva exterioarele veneţiene „ca o schiţă în tuş, la mână liberă şi cu culori tari – pe plat – uşor caricatural (conform, cred, textului lui Goldoni)" – spunea el. Acest decor, „oarecum în joacă", era mai potrivit şi pe măsura scenei sale. Astfel, în creaţia lui Tony Gheorghiu, stilizarea apare ca o reducţie a vizualului minuţios (de până atunci) printr-o selecţie economică a culorilor şi detaliilor ce indică locul şi atmosfera. Aşa se va întâmpla şi la *Mătrăguna* de Machiavelli (1956), unde îşi propunea „să servească o scenă insuficientă pentru un decor monumental", arăta Petru Comarnescu. Aşa cum ni-l prezintă autorul său, soluţia scenografică aleasă se compunea dintr-un fundal albastru, pe care case de Renaştere florentină erau desenate în alb, şi dintr-un fel de baldachin înălţat pe stâlpi subţiri, referinţă la spectacolul popular din pieţe. Ca pe un ţel atins, Tony Gheorghiu sublinia că „a oferit regiei şi actorilor întreaga scenă". Scenografia îşi caută rostul teatral pe calea unei grafii scenice şi prin adoptarea unei formule spectaculare de

Decor din ***Micii-burghezi*** de Maxim Gorki

prestigiu istoric. Asemănător conceput a fost decorul pentru *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni (1958): fundal pictat (mare şi cer), podium tratat ca o suprafaţă gălbuie de nisip, cu valuri albe desenate pe marginea sa albastră, stâlpi cu steguleţe colorate, scări de funie ce legau scena de sală (la balcon), pe care urcau şi coborau actorii.

La *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (1956), decorul era construit din scânduri negeluite, respirând o epocă şi evocând „primitivitatea" Americii coloniştilor. Lemnul era, totodată – cum intenţiona regizoarea Sorana Coroamă – un element cu virtuţi emoţionale, constitutiv în „poetica" sumbră a spectacolului. Întregul eşafodaj se proiecta „pe perdele total neutre, ca nişte hăuri de negru", nota Tony Gheorghiu. La fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric şi se fixa asupra unui detaliu semnificativ – un detaliu care „monologa" câteva clipe, pentru ca apoi lumina să crească şi să se desluşească restul scenei. Tot în regia Soranei Coroamă (cu care Tony Gheorghiu a colaborat de la debut), montarea piesei lui Delavrancea *Hagi Tudose* (1959) trebuia să evite evocarea pitorească şi naturalistă pentru a se evidenţia gradul de generalitate semnificativă a tipurilor. Pe scena aproape goală, din ce în ce mai goală – podium larg de joc – se aflau doar câteva elemente indicatoare, rezumând o epocă şi nişte locuri ale acţiunii dramatice. În exterior, o cicloramă înfăţişa o mahala bucureşteană de secol XIX. Zidul unei biserici era, fragmentar, un panou pictat. Camera avarului nu cuprindea decât un pat, o ladă şi un scaun, între două uşi dispuse în diagonală. În continuarea acestor preocupări de laconism scenografic, Tony Gheorghiu va reuşi decorul pentru *Brigada I-a de cavalerie* de V. Vişnevski (1960), realizată cu regizorul Radu Penciulescu. Pe un practicabil fix, modificarea elementelor concrete (simboluri

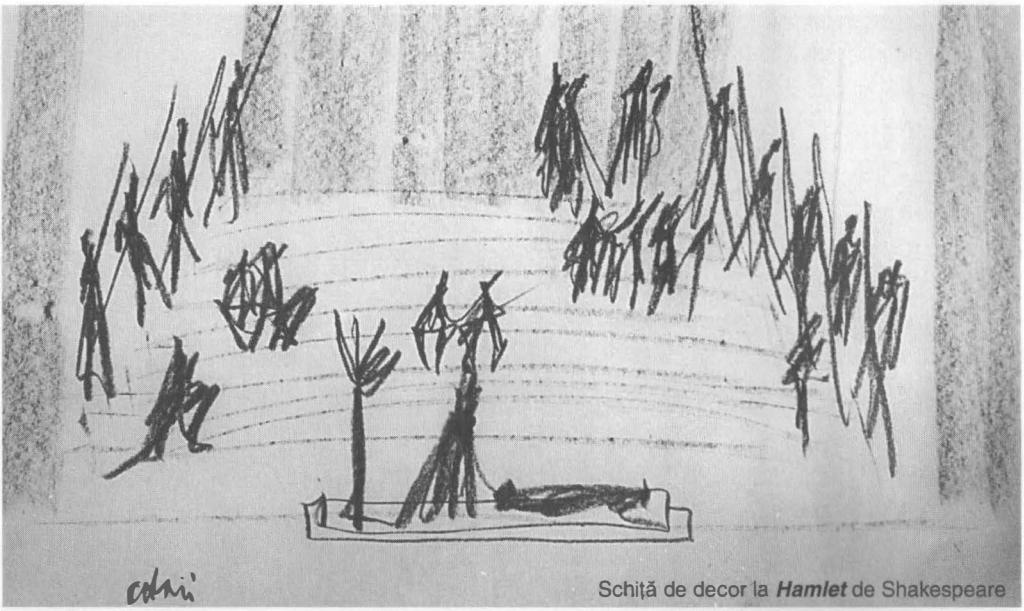


Schiță de decor la ***Hamlet*** de Shakespeare

inspirate de filmele clasice ale lui Eisenstein și Pudovkin) era un mod activ de semnificare. Scena denudată asigura un decupaj energic al simbolurilor.

Tony Gheorghiu a lăsat un număr mare de schițe în cărbune pentru *Hamlet*: un decor în trepte combină mișcările ascendente și descendente cu cele în adâncime. Sunt examinate și pregătite, pe hârtie, direcțiile de mișcare convergente sau divergente, urcările și coborârile, în scop expresiv. Alteori, spațiul scenic este variabil, cu trasee ce parcurg pasaje largi sau înguste, determinând astfel dinamica personajelor. Aceste schițe corespundeau – și ele – definiției date de Tony Gheorghiu: „Scenografia cred că este tălmăcirea temei, a ideilor unei piese pe plan plastic; este, dacă vrei, regia locului de joc pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice". Se lansa o definiție ce va fi repede adoptată și deseori citată. Pe lângă procedeele menționate – plantații economice, uneori simbolice, judicios puse în valoare, sugestii grafice, utilizarea resurselor emoționale ale compoziției și materialității decorului – Tony Gheorghiu apelează la expunerea semnificantă a mijloacelor scenotehnice: turnantă, construcții metalice, reflectoare, proiecții (*Ferestre deschise* de Paul Everac, 1959; *Prima întâlnire* de T. Sâtina, 1961; *Oceanul* de Aleksandr Ștein, 1962). Tot el, se gândește la o scenografie pentru *Macbeth* de Shakespeare în care lumina și schimbarea culorilor sale să aibă un rol primordial.

„A experimentat strălucit, fără se se instaleze confortabil într-o manieră, a eliminat fără menajamente ticuri și rețete, mereu cinstit față de viziunea lui, limpede cu sine și cu cei cu care colabora" – scria cu îndreptățită prețuire prietenul său Dan Nemțeanu și nu găsim o concluzie mai bună decât aceste cuvinte.



Schiță de decor la ***Hamlet*** de Shakespeare

Tony Gheorghiu despre arta scenografului

„Scenografia nu mai poate fi nici cadru și nici ambianță, ci o tălmăcire dintr-o modalitate artistică într-alta – mai sintetică, mai concisă."

„Decorul închis – cel construit – pe care l-am practicat și în care mi-am făcut ucenicia de decorator, mi-a fost o bună școală. [...] Perfecta organizare a spațiului scenic, impusă de decorul închis, mi-a imprimat o disciplină și respectul total pentru compoziție. Și frica de întâmplător."

„Într-un decor construit, simți mai puțin aportul luminii. Când nu e nimic pe scenă, lumina poate face totul."

„Totul e ca ideea piesei să reiasă cât e nevoie și când e nevoie, iar decorul, dacă rămâne singur, să spună și el, poate, o replică."

„Decorul în sine, gol, reprezintă valențe. Sensurile le acordă prezența umană. Valoare plastică completă va căpăta cu omul în el."

„Cea mai frumoasă scenografie este scenografia cea mai funcțională (deci deloc artă ajutătoare, ci implicită, organic inseparabilă de tot actul dramatic), cea mai asimilată acelui peisaj interior al piesei."

„Există în viață nenumărate bucurii și fericire... și printre minunății – este Will (Shakespeare)."

„Toate combinațiile de mijloace tehnice moderne (sunt posibile) – mișcări verticale, orizontale și circulare, și chiar de zbor, cu avantaje nete pe plan estetic. Cu o singură condiție: ca procedeul tehnic să nu se simtă un procedeu tehnic; foarte bine rezolvat și uneori foarte complicat în detaliu, a dus la cele mai simple și sugestive noutăți."

„Trebuie folosit tot ceea ce tehnica modernă ne pune la dispoziție: de la orga electronică, la dispozitivele scenice cele mai complexe și totuși scena să apară unitară și din nimic să se nască spațiul."

„Aș dori un teatru adaptabil, ca toate soluțiile să fie posibile. Deși – trebuie să recunosc – că am lucrat un timp pe o scenă cât o cutie de chibrituri, tocmai acest spațiu restrâns m-a incitat la căutări și a dus la rezolvări totdeauna inedite și interesante. Așa că..."

„Ca decorator fac, împreună cu șeful electrician, un «scenariu de lumină», în concordanță cu viziunea regizorală."

„Progresul constă pentru mine în aceea că acum pot schimba decorul și atmosfera la vedere. Am ajuns la un decor mobil, extraordinar de elocvent, un cadru care să urmărească strâns acțiunea și să se transforme o dată cu ea. Am reușit să completez stările sufletești cu culori proiectate pe ecrane, gros-planuri. S-a născut – cred – decorul activ subordonat actorului."

„Un spectacol este o proporționare între actori – autori – regizori – decoratori. Când fiecare și-a găsit locul precis în această mașinărie, spectacolul este gata și devine opera de artă."

„Decor construit sau decor pictat? Decor cadru neutral sau (și) creat, climat? Decor liber sau decor închis? Dar nici un gen de decor, oricât de valabil în sine, nu poate cuprinde orice rezolvare specifică unei piese, fiecare având-o pe a sa proprie. La opera *Ioan Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu – în minunata artă picturală a meșterilor lui Petru Rareș, lăsată pe zidurile exterioare la o seamă de biserici din nordul Moldovei, am rezolvat decorurile pe acest motiv de casete pictate, sugerând pictura «a fresco», pe un panou cât toată deschiderea scenei (20 m lat și 8 m înalt) în care – de la act la act – deschideam goluri de construcție gotică simplificată, specifică acelor vremi."

„Dați afară tot din teatru! Să rămână doar actorul. Scenografia nu trebuie să împovăreze jocul actorilor, ci, cu discreție, să-l pună cât mai bine în valoare."

„Lumina – element esențial. Proiecții. Mișcări generate. Pentru fiecare spectacol trebuie imaginată o dramaturgie a luminii, o modalitate unică de iluminat prin care să se evidențieze sensurile piesei de teatru. Se poate ajunge la o scenografie realizată prin lumină."

Schiță de decor la ***Hamlet*** de Shakespeare

40 DE ANI DE TEATRU

PROMOȚIA 1961

a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" București

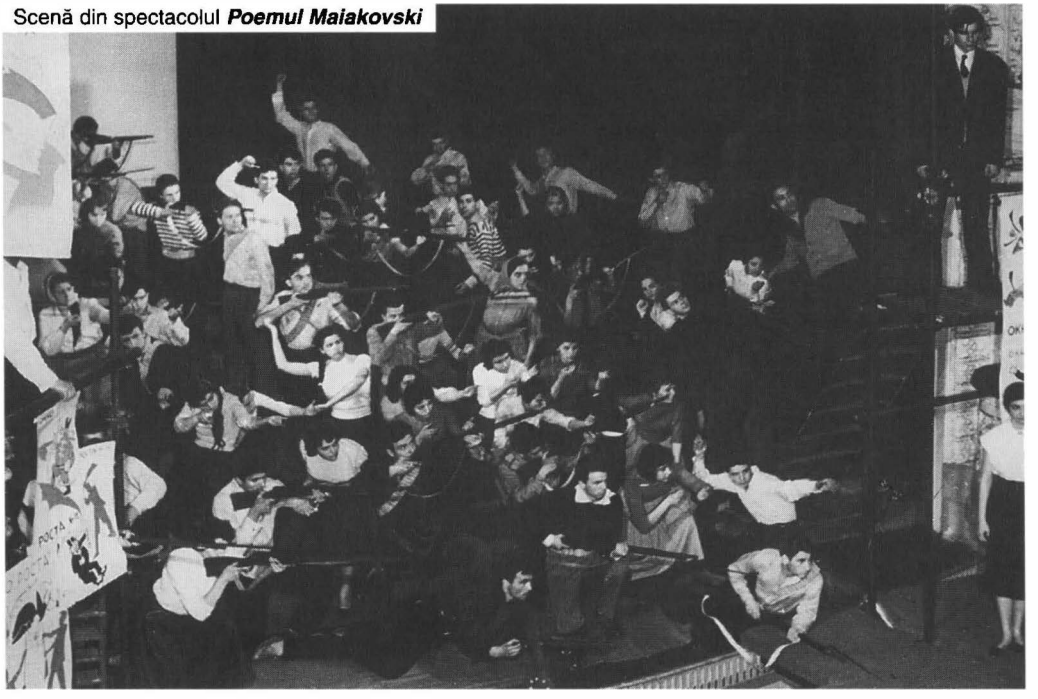
1. Ion ABRUDAN
2. Lucian ALBANEZU
3. Violeta ANDREI
4. Ileana ANGELESCU ZĂRNESCU
5. Angela BEREZNIȚCHI-RADOSLAVESCU
6. Adriana BREBULESCU-POPOVICI
7. Paula CHIUARU
8. Constantin CRISTESCU
9. Gheorghe DINICĂ
10. Ion DINU
11. Petre DINULESCU
12. Constantin DRĂGĂNESCU
13. Cornel DUMITRAȘ
14. Constantin FLORESCU
15. Ion GHEORGHE ARCUDEANU
16. Vasile GHEORGHIU
17. Alexandru HAȘNAȘ
18. Tudor HEICA
19. Marian HUDAC
20. Teodora IONESCU SIN
21. Ruxandra IONESCU DOBRE
22. Voicu JORJ
23. Ion JUGUREANU
24. Alexandru LAZĂR
25. Dorina LAZĂR
26. Genoveva LEMNARU-MATICI
27. Ion MAIDIK
28. Ion MARIAN
29. Ion MARTIN
30. Ioana MANOLESCU
31. Ioana MĂGURĂ
32. Marin MORARU
33. Cătălina MURGEA
34. Nicolae C. NICOLAE
35. Traian PĂRUȘ
36. Papil PANDURU
37. Adriana PITEȘTEANU

38. Cornel POENARU
39. Nicolae POMOJE
40. Eftimie POPOVICI
41. Magda POPOVICI
42. Ana POZDERCĂ
43. Mihai PRUTEANU
44. Eugen RACOŢI
45. Constantin RĂŞCHITORU
46. Anca ROŞU
47. Gheorghe SERBINA
48. Raul SERRANO
49. Nicolae SCARLAT
50. Ileana STAN-CRISTEA
51. Traian STĂNESCU
52. Candid STOICA
53. Julieta STRÂMBEANU
54. Ştefan TAPALAGĂ
55. Melania URSU

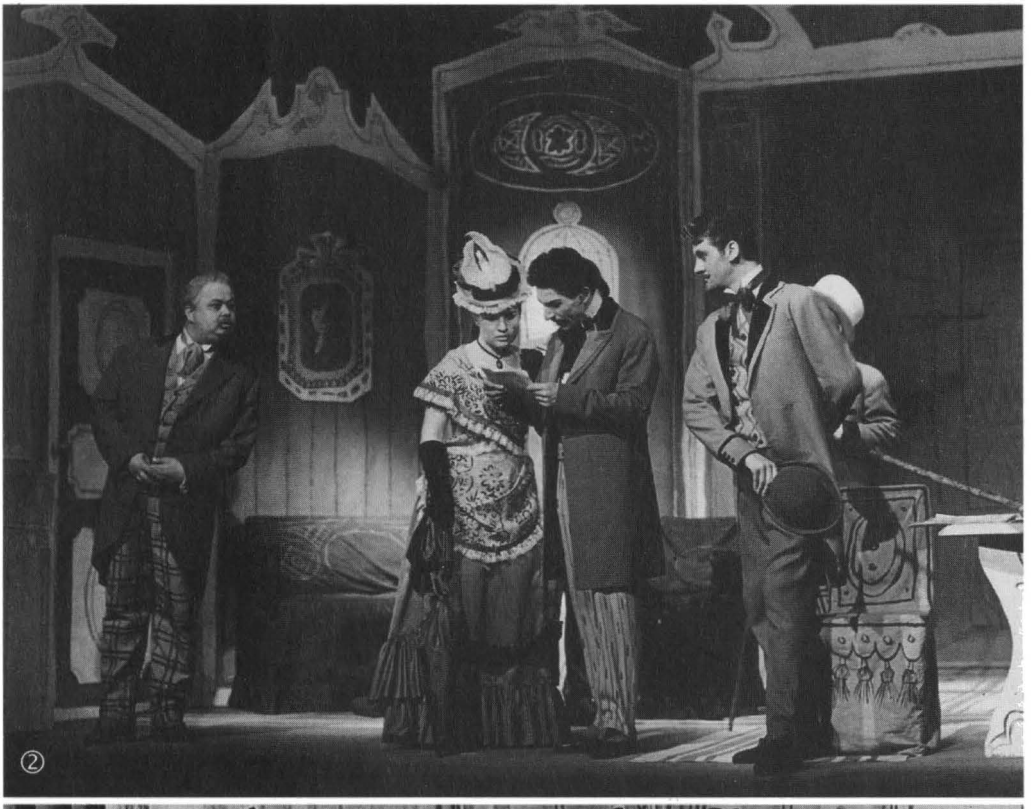
I-au avut profesori pe:

prof. Ion FINTEŞTEANU, prof. George Dem. LOGHIN, prof. Moni GHELERTER, prof. Sorana COROAMĂ, prof. Dina COCEA, asist. Sanda MANU, asist. Dem. RĂDULESCU, asist. Alex. LUNGU, asist. Lucian GIURCHESCU, asist. Horea POPESCU, asist. Virgil POPOVICI, asist. Ion HENTER, asist. Savel ŞTIOPUL, asist. Lidia IONESCU, asist. Lucian MARDARE, asist. Ion COJAR, asist. Grigore NAGACEVSCHI

Scenă din spectacolul ***Poemul Maiakovski***

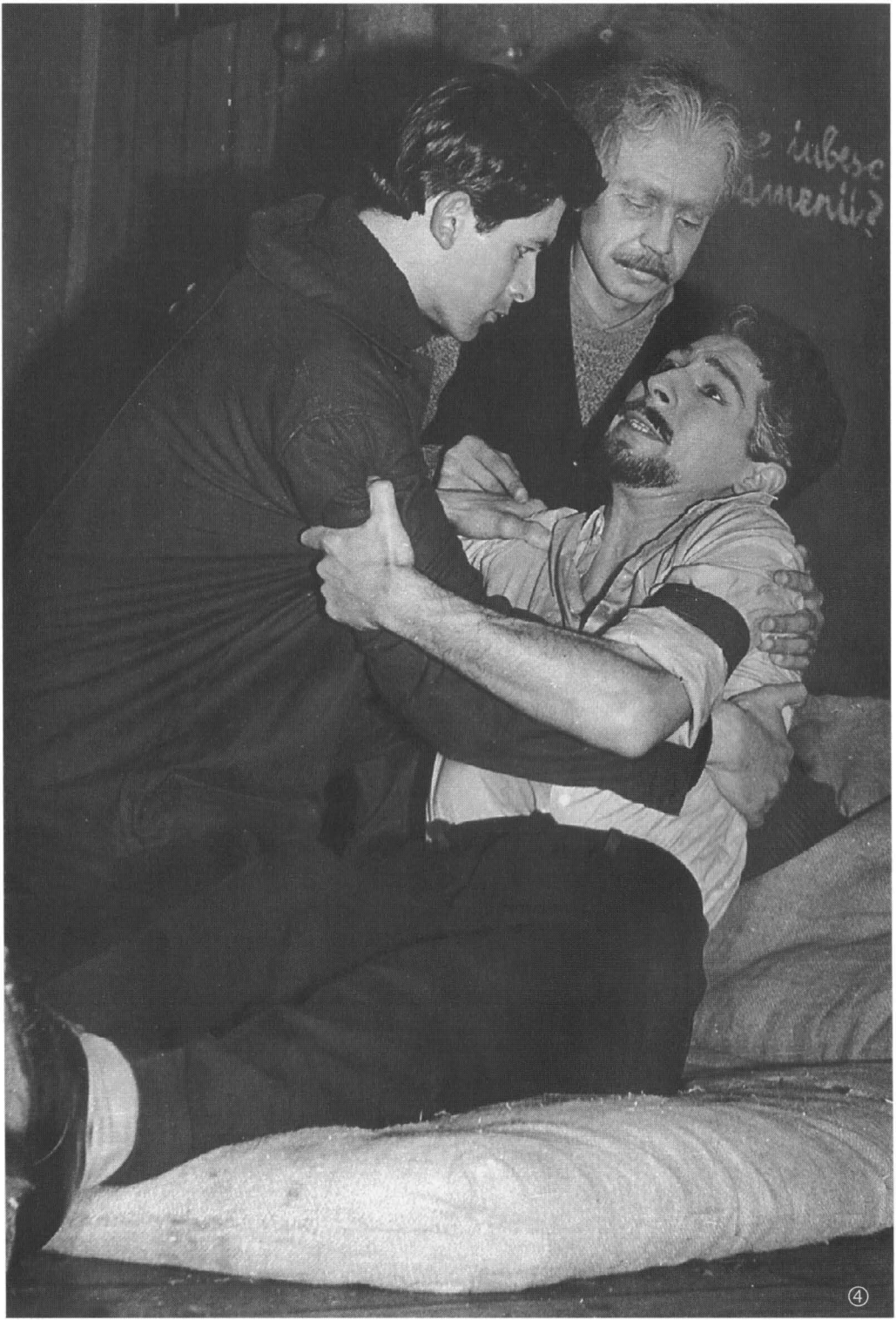


①



②

③


④

⑤

⑥

① Angela BEREZNIȚCHI-RADOSLAVESCU, Gheorghe DINICĂ
în ***Inspectorul de poliție***
de Priestley

② Marian HUDAC, Dorina LAZĂR, Vasile GHEORGHIU și Jorj VOICU
în ***O scrisoare pierdută***
de I. L. Caragiale

③ Ion GHEORGHE ARCUDEANU, Magda POPOVICI și Cornel DUMITRAȘ
în ***Piatra în casă***
de V. Alecsandri

④ Traian STĂNESCU, Gheorghe SERBINA și Vasile GHEORGHIU
în ***Julius Fucik (Voi trăi mereu)***
de I. Buriakovski

⑤ Clasa prof. DINA COCEA:
Rândul de sus (de la stânga la dreapta): Ion MARTIN, Nicolae C. NICOLAE, Gheorghe DINICĂ, Papil PANDURU, Cornel POENARU și Ion ABRUDAN;
Rândul de jos (de la stânga la dreapta): Marin MORARU, Julieta STRÂMBEANU, prof. Dina COCEA, Angela BEREZNIȚKI RADOSLAVESCU, Petre DINULESCU

⑥ În primul rând: Dorina LAZĂR, Magda POPOVICI, Teodora IONESCU SIN, Cătălina MURGEA, Violeta ANDREI
în ***Poemul Maiakovski***

⑦ Violeta ANDREI și Gheorghe DINICĂ în
Julius Fucik (Voi trăi mereu)
de I. Buriakovski

INTERVIU

Helmuth STÜRMER

„Fuga de forma definitivă m-a făcut să aleg acest meșteșug artistic"

Constantin Paraschivescu: *Când vi s-a conturat opțiunea pentru scenografie? Ați avut o tentație „teatrală" din adolescență?*

Helmuth Stürmer: Nimic mai simplu. Mama a fost actriță la Teatrul German din Timișoara, tata violonist și dirijor. Pe la 6–7 ani, eram copil-actor, deci am cunoscut teatrul și opera *back-stage*, iar mirosul acelor culise preparate cu clei de oase mi-a rămas în nas, a rămas simbolul olfactiv a unei lumi de visuri și imaginații permanente. Și acum observ atent lumea reală ca să pot trăi un pic în afara ei. Apoi, după bacalaureat, am fost (am încercat să fiu) pentru vreo doi ani actor la Teatrul German din Timișoara (recunosc, fără o chemare divină), după aceea m-am apucat de pictură la Academia din Cluj, dar nostalgia culiselor m-a chemat înapoi pe „scândurile ce reprezintă lumea". Deci, am urmat cursurile Facultății de Scenografie la București, unde am dat de profesorul și omul cel mai de preț în formarea mea post-adolescentă, de Paul Bortnovski. Îi mulțumesc și azi pe această cale.

C.P.: *Din spectacolele montate în țară în perioada 1968–1977, ce rețineți? Stilul dumneavoastră de creație a fost influențat de colaborarea cu regizorii Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Alexandru Tatos? Dar cu regizorii de film?*

H.S.: Reține în primul rând pofta de lucru, iluzia vântului de primăvară politico-culturală, prietenia cu Miruna și Radu Boruzescu, Beatles-ii, părul nostru lung pe care îl apăram cu disperare de „comisiile muncitorești" înarmate cu foarfeca în cap și în buzunar, jocul de-a v-ați ascunselea cu autoritățile, naivitatea sănătoasă și iluzia frumoasă că „totul trebuie făcut altfel", descoperind în același timp arta Occidentului, care în timpul studenției era încă „arta denaturată", cât și lumea lui Tarkovski și toată cultura semioficială venită din Răsărit. Dacă mă gândesc bine a devenit atunci și a rămas și acum dilema cea mai fertilă pentru mine, această echilibristică pe falia instabilă între două culturi profund deosebite. Prețul dar și șansa noastră, e seismul.

Mă întrebați de cine și cum a fost influențat stilul meu de creație în acea perioadă. În primul rând trebuie să vă dezamăgesc, pentru că nici azi nu am încă un „stil de creație". Îl caut, îl caut mereu. Am ceva experiență după câteva sute de spectacole, dar nici un fel de rutină, nici măcar siguranță.

Încerc să-mi reamintesc perioada 1968–1977, fără pretenţia unei cronologii:

Cu Ivan Helmer ne plimbam pe străzile Aradului şi discutam interminabil, aproape enervant de abstract şi „intelectual" despre Camus şi piesa sa *Neînţelegerea* pe care urma să o montăm la teatru. Am scăpat cu ocazia asta de naturalism în scenografie. Acel spaţiu pătrat şi alb rămâne până azi pentru mine un punct de referinţă estetică.

Sandu Tatos, care a devenit un prieten de neînlocuit, venea din cinematografie, gândea în imagini metafizice pentru scenă, deci se cerea un „realism", o materialitate a spaţiului, dar foarte departe de naturalism descriptiv. Am făcut pentru *Chiţimia* lui Băieşu un spaţiu care „induce în eroare", care numai aparent e „pe lângă text".

Cu Liviu Ciulei a fost pentru mine mai dificil. Îl admiram prea tare ca arhitect-scenograf-regizor. Respectul îmi bloca (la început) imaginaţia.

Iar despre Vlad Mugur, cu care am făcut *Trei surori* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, ar trebui să scriu o carte nu o frază, căci am devenit în timp o „căsnicie" artistică, ceea ce nu puteam şti atunci. Avea şi are şi acum o prospeţime aproape aventuroasă, un risc în gândire demn de invidiat. Se aruncă aparent naiv într-o prăpastie şi aterizează atât de profesional pe un nor, care tocmai a găsit un curent ascendent, încât iese mereu la un liman neaşteptat.

Cât despre ceilalţi regizori, fiecare întâlnire, fiecare spectacol m-a învăţat câte ceva. Lucrul cu un regizor este mereu un dat–luat. Colaborarea ideală (dacă există) are ca rezultat un produs în faţa căruia nu mai poţi reconstitui apartenenţa originară a unei concepţii sau soluţii scenice. A fost a ta sau a regizorului? La regizori e mai simplu. Din momentul în care au „cumpărat" o idee de la tine, au integrat-o perfect în patrimoniul propriei creaţii. Nu mai au nici un dubiu că e propria lor descoperire. E al naturii lucru, peste tot în lume se întâmplă la fel. Aveam să aflu mai târziu această axiomă în relaţia cu diverşi regizori, de diverse naţionalităţi, în diverse ţări.

Apoi relaţia cu filmul. Am avut marele noroc de a lucra concomitent în film şi în teatru. În film cu generaţia lui Alexandru Tatos, Dan Piţa, Mircea Veroiu, Radu Gabrea, vreme pe atunci încă norocoasă, cu un elan donchihotesc de a face filme de artă în pofida cenzurii şi a altor piedici de ordin realist-socialist. Experienţa filmului mi-a ascuţit atenţia pentru detaliu şi gândirea „în cadru", ceea ce, transportat în teatru şi esenţializat, rupt de context, m-a învăţat să percep simbolul obiectului în sine şi rolul său „teatral" sau „galeristic", altfel spus, însufleţirea banalului cu sensuri metafizice imprevizibile.

C.P.: *Din 1977 v-aţi stabilit în Germania; de ce? Un prim spectacol la care aţi realizat scenografia a fost „Azilul de noapte" montat de Liviu Ciulei; ce v-a cerut Liviu Ciulei pentru acel spectacol?*

H.S.: În primul rând *Azilul de noapte* a fost realizat încă la „Bulandra". Mă întrebaţi ce anume mi-a cerut Liviu Ciulei ca decor. Mai niciodată un regizor nu are o imagine concretă, prefabricată despre spaţiul în care vrea să joace piesa, din fericire. Asta nu înseamnă că îi lipseşte o concepţie generală. Dar tu, ca scenograf, propui, adică livrezi materialul, spaţii sau idei de spaţii. Schimbul

de idei este apoi începutul lucrului. Sfârşitul va fi un produs comun, fără pretenţie de „drept de autor" din partea nici unuia. Cu începutul repetiţiilor, proiectul scenografic, inclusiv soarta lui, trece în responsabilitatea regizorului. În cazul *Azilului*, graţie lui Liviu Ciulei, a fost o soartă foarte fericită.

Autoportret

De ce m-am stabilit în Germania? Lucrasem deja înainte în Germania, cu David Esrig la Köln, cu Liviu Ciulei la München, la celebrul *Kammerspiele*, cu Roberto Ciulli tot la Köln. Peisajul creaţiei teatrale germane m-a fascinat. Foarte liber, foarte experimental, foarte profesionist, de altfel mult, mult mai bun decât renumele lui în România. În afara situaţiei politico-culturale fără speranţă, fără perspectivă spre mijlocul anilor '70 din România, m-a atras înspre Germania nevoia de concurenţă, de confruntare, coborând singur de pe un fel de soclu pe care simţeam că m-am instalat în ţară.

C.P.: *Aţi început o colaborare statornică acolo cu Vlad Mugur, care continuă şi astăzi în România; ce afinităţi explică această colaborare?*

H.S.: L-am reîntâlnit pe Vlad Mugur la Bochum, în cantina teatrului, după mulţi ani în care nu mai ştiam prea mult unul despre altul. După un foarte scurt timp de tatonare reciprocă, ne-am înţeles fără prea multe vorbe. Eram, aproape fără să ne dăm seama, pe acelaşi drum artistic. Am găsit relativ repede o cheie la universul lui aparent haotic, dar de fapt limpede, vulnerabil prin refuzul rutinei. Cred că amândoi nu ştim să ne apărăm decât prin ce producem, nu prin ce pretindem să fim. Şi nu numai din acest motiv suntem prieteni. Acum câteva zile,

Frank, fiul meu, îi explica Alexandrei Gulea, într-o cafenea din Bucureşti, cum datorită spectacolelor lui Vlad, văzute în Germania ca puşti, a descoperit dragostea pentru teatru. Elocvent, nu?

C.P.: *Pregătiţi acum „Hamlet" cu Vlad Mugur la Cluj. Amândoi v-aţi întâlnit cu capodopera shakespeariană separat, în perioade diferite. Cum e* Hamlet-*ul mileniului trei, ca viziune filosofică şi plastică, pentru dumneavoastră?*

H.S.: *Hamlet* – 1973, la Teatrul „Nottara": Jan Kott era în acea vreme lectură obligatorie, Dinu Cernescu avea o cheie a spectacolului, mai ales politică, foarte limpede şi îndrăzneaţă pe atunci.

Eu am conceput un spaţiu abstract, „gol", loc curăţat de balast decorativ, gata să absoarbă ca un burete semnificaţii diverse.

Hamlet – 2001, la Teatrul Naţional din Cluj: mă provoacă din nou „tema Hamlet". Astăzi *Hamlet* este o stare: „ceva e putred...". Nu pot şi nici nu vreau să am o concepţie estetică aleasă. Prea i s-au pus multe în cârcă acestui text unic, prea a fost piatra de încercare... Încerc să fac ceva fără început şi sfârşit, un fel de şantier, un loc de destrucţie şi de construcţie. Instabilitatea, ca stare de lucruri. Sper că va fi ceva foarte contemporan, cu multe semne de întrebare, evident fără răspunsuri sau concluzii.

C.P.: *Chiar credeţi că Premiul pentru întreaga activitate e un premiu „de moş", cum aţi declarat la Gala UNITER? Mie, acelaşi premiu mi s-a părut că a venit prea devreme...*

H.S.: Stimate domnule Paraschivescu, povestea cu „premiul de moş" nu este părerea mea, a fost doar citatul reacţiei lui Vlad Mugur, care m-a amuzat copios, înţelegând că este o dulce ironie la adresa mea, ironie pe care citându-l, mi-am asumat-o.

Ca dovadă reproduc o parte din scurta mea luare de cuvânt la Gala UNITER, autocitându-mă:

„Încerc să traduc în limba germană «Premiul pentru întreaga activitate»: tot reapar cuvintele «Gesamtwerk» sau «Lebenswerk». Ambele au în logica necruţătoare a limbii germane ceva definitiv, ceva încheiat, o stare de care fug de când mă ştiu. Tocmai fuga de forma definitivă m-a determinat să aleg acest meşteşug artistic, care produce spaţii provizorii, perisabile, iluzorii, mai nou virtuale. Tot sper ca, neapărat mâine, să descopăr adevăratul sens al scenografiei sau unica ei menire, având impresia că ştiu mult prea puţin despre această arhitectură provizorie, care se vrea artă, dar se află mereu... între două luntre. Ori rău necesar, ori sprijin sublim al unui spectacol.

Evident că preferam un premiu de tânără speranţă a scenografiei sau, şi mai bine, un premiu de debut. De altfel, Vlad Mugur mi-a spus: «Deee, ţi-au dat premiul ăla de moş...!»"

Despre activitatea mea din Germania şi străinătate nu m-aţi întrebat; ar fi un alt capitol, mult mai lung decât cel de faţă, la care aş răspunde cu plăcere, când voi fi provocat. Poate cu altă ocazie.

Constantin PARASCHIVESCU

CARAVANA CRITICILOR

...la Timişoara

Discuţiei care încheie vizionarea unui set de spectacole de către un grup de critici pentru a vedea unde se află câte un teatru pe scara valorică, ce-i lipseşte pentru a evolua, ce a câştigat sau pierdut în profesionalism, ce programe în lucru şi de perspectivă are, discuţiei acesteia i s-a spus „Faţă în faţă", reunind trupă şi oaspeţi la analiză aplicată. La Timişoara, după numai câteva luni de directorat al distinsului profesor universitar Cornel Ungureanu, s-a configurat un program ferm care vizează dramaturgia clasică, texte necunoscute ale autorilor români din diaspora, integrala Caragiale ş.a. Din motive necunoscute, dar uşor de bănuit chiar pentru un critic venit din afară, condeierii locali au scris tot felul de bazaconii de la un prag de incultură în sus şi/sau în jos (la un moment dat, în anii trecuţi, unul se indigna că se joacă un spectacol de *commedia dell'arte* cu măşti?!?), ceea ce a stârnit în plus curiozitatea celor veniţi să vadă ce încearcă Teatrul Naţional din Timişoara în acest moment al evoluţiei sale. Aşadar, după ce au fost văzute câteva spectacole (*Livada de vişini* de Cehov în regia lui Sabin Popescu, *Ivona, Principesa Burgundiei* de Gombrowicz pusă în scenă de Anca Maria Colţeanu, *Pastramă-Trufanda* după Caragiale, dramatizarea şi regia fiind semnate de Ioan Ardeal Ieremia şi *Nu departe de...* de Paul Miron), după ce Ion Caramitru a vorbit despre activitatea UNITER (dar şi despre reforma în teatru ca deziderat neîmplinit în timpul ministeriatului său la cultură), iar profesorul Marian Popescu a remarcat că este independent de „caravana" poposită pe Bega, cei prezenţi şi-au împărtăşit opinii despre spectacole şi starea teatrului în general, vorbind mai mult criticii şi mai puţin membrii trupei (nu tocmai numeroşi la întâlnire). Redăm aici fragmente din discuţie.

Marian Popescu: „Este deosebit de interesant că *Pastramă-Trufanda* şi *Ivona, Principesa Burgundiei*, au ceva în comun. *Livada de vişini* face un caz aparte în privinţa asta. În ambele piese citate mai înainte este vorba de simbolistica de la sfârşitul spectacolelor care aminteşte de ceva. Peştele aduce aminte de începutul creştinismului, era un simbol prin care oamenii se cunoşteau între ei, că erau adepţii unei credinţe. Spectacolul ar fi trebuit să pună această problemă. Mai întâi trebuie să fim adepţii unei credinţe, în cazul nostru, în teatru. În *Pastramă-Trufanda*, un evreu îi dă unui turc carnea pusă la saramură, de fapt, trupul tatălui lui şi turcul îl mănâncă. Este o idee extrem de interesantă, e vorba despre un canibalism care probabil ne caracterizează foarte tare. Aici discursurile de început au încercat un fel de anestezie, un emolient. În fond, noi ne mâncăm foarte tare între noi. Cine ar putea să spună referitor la actori şi la ce spunea domnul Caramitru, mai devreme, despre reformă, cine ar recunoaşte că este mai puţin dotat decât colegul lui. Cine ar spune lucrul acesta? Care actor s-ar apuca de meserie, dacă are conştiinţa că e slab? Toţi credem că suntem buni. Vorbeam cu Sabin Popescu, puţin mai devreme şi chiar ieri, de faptul că a face *Livada de vişini* la un Teatru Naţional este un lucru normal, emblematic pentru acesta. Este o ambiţie nemăsurată pentru că trebuie

să ai conştiinţa unui pas extrem de riscant. Nu sunt sigur că distribuţia a fost bine aleasă. M-au interesat câţiva actori şi cred că există câţiva buni. Eu ştiu că e bună ideea de a-l face azi pe Caragiale în lumea noastră românească care este atât de balcanizată şi ticăloşită. Uită că avem de-a face cu o cultură bănăţeană care are nişte interferenţe foarte interesante. Teatrele Naţionale, dacă tot există, ele ar trebui să-şi justifice existenţa prin cultivarea spiritului naţional, altfel de ce se mai numeşte Teatru Naţional? Timişoara are o expresie culturală diferită, adică română, maghiară şi germană. Nu ştiu cât sunt de interesaţi oamenii care fac teatru în limba română de ceea ce fac actorii de limbă maghiară sau germană. Cât de tare se reflectă aceasta în existenţa acestor instituţii diferite? Expresia culturală trebuie să acumuleze şi cultura celorlalte minorităţi. Mie mi s-ar părea normal ca Timişoara să fie leagănul unei multiculturalităţi, care există în anumite segmente ale intelectualităţii."

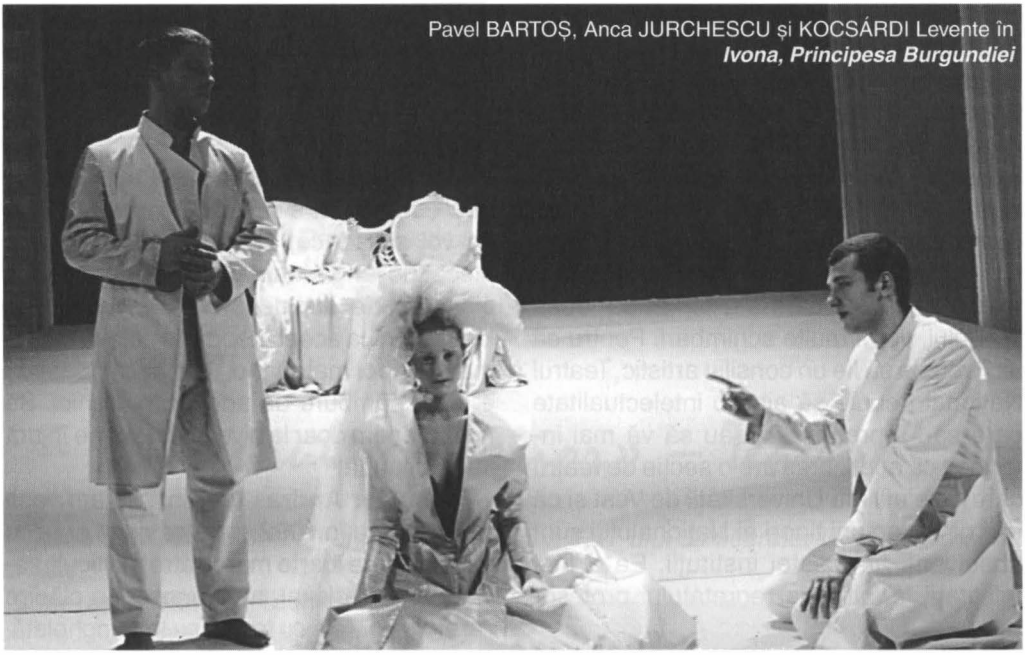
Mircea Ghiţulescu: „Recitalul doamnei Larisa Stase Mureşan ne-a arătat cum nu trebuie să se facă un recital de poezie. Au existat momente în care sunetele se îmbinau cacofonic... Muzica vocală pe recitare nu este o soluţie bună.

Spectacolul cu *Ivona*... a revelat o perspectivă foarte interesantă. E o montare de extraordinară austeritate, de mare curăţenie şi de mare simplitate a imaginii teatrale. La fel şi costumele. Însă, repet, producţiile rămân la limita experimentului de laborator."

Crenguţa Manea: „Eu consider că acest spectacol pe care Anca Maria Colţeanu l-a putut face aici, la Timişoara, în această perioadă, este foarte important. Şansa pe care Naţionalul timişorean i-a dat-o tinerei regizoare mi se pare că a fost confirmată şi, în felul acesta, teatrul şi trupa au avut de câştigat. Nu o să mă opresc la detaliile asupra cărora am rezerve. Mi se pare că acea multiculturalitate pe care trebuie să o aibă teatrul din Timişoara, simt eu, citind şi lucrurile din mapă, există. Pentru că teatrul are în repertoriu *Livada de vişini* şi momente importante de regândire a spectacolului teatral. Cred că e bine să ne oprim un moment asupra spectacolului pe care l-am văzut şi să vedem ce propune Sabin Popescu: un spectacol în cheie clasică. Nu ştiu dacă se potriveşte, în opinia mea nu, cu ceea ce Sabin declara în interviul pe care l-am citit în caietul-program. Dacă e vorba de o livadă a morţii, cred că lucrurile puteau fi nuanţate şi construite într-un mod mai aplicat în acest sens. Cred că e foarte important pentru un Teatru Naţional să monteze dramaturgia pe care scriitorii români o scriu şi care poate fi reîncercată, probată, călită pe scenă. Ştiu că există un proiect: Sala Studio. Prin acesta se deschide instituţia spre formule noi de expresie teatrală. Poate se găseşte o cale să existe un loc şi pentru dramaturgia românească care se scrie acum."

Florica Ichim: „Mi s-ar fi părut interesant ca şi tinerii gazetari timişoreni, nu ştiu dacă sunt de faţă, să-şi spună aici părerile ce şi le-au spus în scris despre directoratul domnului Ungureanu, care săracul de abia descinsese de la Universitate şi era tratat într-un limbaj absolut incredibil. Eu întâmplător am parcurs câteva materiale, ce numai critice nu erau, ci ofensatoare. Dar probabil că nu-i interesează ce se întâmplă la Naţional, ci doar să scrie astfel de materiale de scandal."

Ludmila Patlanjoglu: „Legat de impasul în care s-a aflat presa locală, de discuţiile care s-au stârnit în jurul domnului Ungureanu, eu am urmărit, în timp, ceea ce s-a întâmplat la Timişoara, mă refer la spectacole, la festivaluri. În momentul când domnul Ungureanu a preluat conducerea Naţionalului, era ceva erodat din spiritul artistic al acestei instituţii, care se reflecta în nivelul spectacolelor, în felul în care s-au concretizat nişte programe anunţate ca extraordinare şi care s-au dovedit, din punct



Pavel BARTOȘ, Anca JURCHESCU și KOCSÁRDI Levente în *Ivona, Principesa Burgundiei*

de vedere artistic, neperformante. Cum spunea și domnul Caramitru, este aici, în acest moment, o altă stare, de creație reală, prin aceste programe începute precum și prin propunerile repertoriale foarte serioase: Caragiale, Cehov, diaspora. Dar a reconstrui un spirit nu se poate peste noapte, ci presupune niște etape și etapa primă este cea care ne-o oferă acest om, prin prestigiul lui. Prima treaptă pe care a cucerit-o a fost să facă operă de cultură și culturalizare a spectatorului, a celui ce vine în sală. Ce treaptă de cucerit are de acum încolo? Actorii trebuie să facă pe lângă operă de cultură și operă teatrală, împlinită, care să aducă spectatorul în sală și să dea acea satisfacție estetică reală. Aici aveți de cucerit niște trepte. Pentru că pe mulți dintre dumneavoastră, pe care vă știm de multă vreme, v-am văzut cândva la anumite cote de performanță pe care le-ați atins în momentele foarte bune, de acumulări. Acum v-am simțit că sunteți pe drumul cel bun având această bază, pe care v-o oferă conducerea teatrului. Am simțit că acești tineri (și este extraordinar că ei sunt, începând cu actorii, regizorii) vor să muncească. Trebuie să vă gândiți ce se va întâmpla cu destinele tinerilor. Baza există, dar lupta trebuie dusă în continuare. Și aceste probleme, cu mișcarea scenică, problemele cu dicția, tinerii mai au o scuză, dar maeștrii acestui teatru nu... Apoi consiliul artistic trebuie să vadă ce se întâmplă în spectacole. Acest Caragiale, de exemplu, este foarte discutabil. Ceea ce se întâmplă cu acești artiști tineri acolo este sub nivelul profesionalismului, nu mai spun de zona esteticului. Este discutabilă și această *Livadă cu vișini*, care a avut și o istorie am înțeles, iar *Ivona* are și ea multe carențe, dar și reușite, și mi se pare cel mai bun de aici. Mai ales performanța protagonistei. Sunt și greșeli de distribuție dar, per total, este de calitate. Sigur putem discuta, putem lua exemple. În ceea ce privește *Livada de vișini*, nu cred că este o operă teatrală reușită, împlinită."

Vladimir Jurăscu: „Sper că filiala UNITER, pe care am înființat-o aici, va renaște și se va alătura celorlalte. Am anunțat pe colegul și prietenul meu, ministrul Caramitru, că există în Timișoara un actor

care își duce dramatic viața trăind din ce găsește în tomberoane și doarme în mansarde și parcuri. Acesta se numește Cristian Cornea. Și eu îndrăznesc să fac un apel la domniile dumneavoastră ca să-l aducem într-o stare mai bună, sub auspiciile UNITER-ului. Pe plan artistic, am convingerea că sub conducerea domnului Cornel Ungureanu, fost secretar literar al teatrului, un om care s-a mulat pe ideea teatrului, vor fi multe schimbări. Pentru că aici trebuie să fie un consiliu artistic. Teatrul Național trebuie să aibă o intelectualitate care să-l reprezinte. Vreau să vă mai informez că acest oraș are o secție de teatru care este afiliată Universității de Vest și că unii dintre actorii tineri ai Naționalului sunt absolvenți ai acestei instituții. Ea a fost înființată la inițiativa regretatului profesor universitar Eugen Todoran și a subsemnatului. Chiar interpreta din *Ivona, principesa Burgundiei* este absolventă a acestei secții."

Florica Ichim: „Cel mai mult m-a deranjat neprofesionalismul unor actori. Unii țipă pe scenă, iar alții nu se aud deloc. Din când în când, un critic trebuie să facă câte un control la O.R.L. pentru a vedea dacă nu i-a slăbit auzul. La *Livada de vișini* nu înțelegeam bine ce se vorbește pe scenă. La acest spectacol am găsit o explicație în decor. Altfel nu îmi explic ca o dicție impecabilă ca a doamnei Larisa Stase Mureșan sau cea a lui Vladimir Jurăscu să nu se fi auzit."

Pavel Bartoș: „Eu când am venit la Timișoara mi-am zis că, în sfârșit, o să se întâmple și ceva cu mine. Stupoarea mea a fost că exact după ce am venit, lucrurile efectiv s-au încetinit, adică proiectele nu mai aveau miză și totul rămânea cantonat la nivelul Timișoarei. Acum este altceva, ceea ce este îmbucurător și pentru tinerii actori, care ne vom ocupa mai mult de dicție și de alte lucruri. Aceste caravane ale criticilor pot fi un stimulent enorm pentru trupele de teatru ale provinciei. Eu văd colegi de-ai mei, care au terminat o dată cu mine, că nu fac nimic la București. Eu cred că în provincie încă se poate face teatru, dar condiția este ca proiectele să capete miză. Pentru că, dacă rămân la nivel de oraș, actorii se blazează."

Florica Ichim: „Ce miză a avut stagiunea europeană s-a văzut. Important este ca voi să aduceți înapoi publicul care a plecat de lângă teatru. Și, în general, dacă cineva scrie dur despre dumneavoastră, lăsați cronica aceea deoparte câteva săptămâni și apoi mai citiți-o. Pentru că poate că e și un sâmbure de adevăr în cronici. Să nu rămânem doar la nivelul: cineva ne înjură sau ne laudă."

Demeter Andras István: „Eu am venit în Timișoara în 1992 și am găsit un oraș cu o deschidere foarte mare către multiculturalitate și, paradoxal, am cunoscut o clădire care avea o viață cu totul și cu totul înghețată, în acest context. Erau patru instituții de cultură care nu aveau aproape nici un fel de comunicare între ele, tocmai în acea perioadă de mare deschidere. Această situație a fost în perioada unui directorat pe care nu aș mai vrea să-l mai avem la conducerea Teatrului Național. Iată că acum acea clădire se prezintă într-o formă de comunicare foarte deschisă. Eu am avut onoarea să fiu în distribuția unor piese ale Naționalului, la fel ca și alți colegi ai mei de la Teatrul Maghiar. Faptul că în aceste zile se repetă la noi *Domnișoara Julia*, într-un fel de colaborare pe care o facem cu Naționalul, în limba română, dovedește, alături de săptămâna care o dedicăm teatrului, muzicii și poeziei, toate cele trei teatre timișorene, în perioada 21–27 martie, de la *Ziua Mondială a Poeziei* și până la *Ziua Mondială a Teatrului*, dovedește tocmai această idee de multiculturalitate."

Cornel Ungureanu: „Problema Teatrului Național Timișoara e o problemă a orașului, a oamenilor de aici și a mediului cultural, dacă vrem ca acest teatru să supraviețuiască (fiindcă aici este problema), dacă ne interesează să supraviețuiască ca și alte

instituții producătoare. Întrebarea este dacă e necesar sau nu? E vorba să supraviețuim și să mergem în continuare după un timp al noii societăți. Trebuie să avem repere noi. Mai avem sau nu nevoie de cultură? A nu fi în cultură înseamnă a avea un regim de viață, iar a fi înăuntrul culturii înseamnă a avea un alt regim de viață. Dacă nu ești bun și nu ai o performanță, nu ai ce căuta acolo. Teatrul va însemna o competiție culturală din care trebuie să dispară foarte mulți Discuția din această seară a fost de un optimism cuceritor. Dar se baza pe întâmplările zilei de ieri. Ziua de mâine, din păcate, pentru cultură va avea cu totul și cu totul altă față. Vă mulțumesc pentru această grijă față de Timișoara și față de Națională de aici." (Martor: Florica ICHIM)

Mariana VOICU

„Singurul «superior» – Teatrul"

Irina IONESCU: *De câți ani sunteți în slujba TNT-ului ca secretar literar și consilier artistic?*

Mariana VOICU: Tocmai se împlinesc 30 de ani. Dar nu știu dacă am fost în slujba lui, eu l-am considerat mereu iubitul meu. Am avut norocul să-l iubesc necondiționat. Am înțeles, întotdeauna, că mai important decât directorul, este însuși teatrul. Un bun de patrimoniu pe care noi îl grădinărim atât cât suntem în stare, și dacă ne este dat, uneori, rareori, îl *înflorim.* Mi-a fost hărăzit norocul de a-mi face din profesie bucurie.

I.I.: *Câți directori a avut teatrul în acest interval de timp?*

M.V.: Cu tot cu interimari, unsprezece. I-am luat în calcul și pe aceștia, pentru că un interimat a durat, de pildă, șase ani.

I.I.: *Cum ați reușit să le* supraviețuiți?

M.V.: Doar încercând să fiu impecabilă din punct de vedere profesional. Nu știu dacă am reușit mereu acest lucru, dar m-am străduit să o fac. A fost un *modus vivendi* pentru mine. Nu am vocație de subaltern. Am știut în schimb, întotdeauna că singurul *superior* este teatrul.

Irina IONESCU

Anca JURCHESCU

Delia VOICU

Stafia Ivonelor ucise

Anca Maria Colţeanu citeşte textul lui Gombrowicz într-o cheie mistică. *Ivona* renaşte, ciclic, pentru a reaminti păcatul crimei, pentru a stârni mărturisirea, pentru a oferi posibilitatea salvării şi pentru a se supune, fără împotrivire, jertfirii. În faţa ei nu se poate ascunde nimic: adevăruri tăinuite ies la iveală, tarele umane se revelează în cele mai schimonosite forme. Provoacă reacţii violente, de la dispreţ şi batjocură până la dorinţa de a ucide. Lasă, în urma ei, lumea la fel de păcătoasă transformându-se, prin moarte, în lumină şi apoi, din nou, într-o fetiţă care apare la orizont, spre a-şi urma *drumul* – o imagine tulburătoare, aceeaşi cu care începe şi se sfârşeşte reprezentaţia. Dacă textul porneşte şi se termină cu descrierea Curţii – o societate inconsistentă şi falsă – regia preferă, păstrând aceeaşi structură, „în cerc", mutarea accentului dramatic pe figura eroinei. Ea este, într-o primă fază, o păpuşă cu chip de porţelan, acţionată, parcă, de sfori invizibile, purtată pe braţe, târâtă, aruncată. Treptat, paloarea acestui chip începe să sperie. Teama îl cuprinde, în special, pe *Rege*. El îşi aminteşte cum a împins la sinucidere, în tinereţe, o biată lenjereasă pe care o violase. Voalul ciudat ce împodobeşte capul păpuşii duce, încet-încet, cu gândul, la cel purtat de mirese. Albul obrazului devine spectral, semnificând, pe măsură ce nelegiuirea se reactualizează în memorie, stafia acelei tinere moarte, stafia *Ivonelor* ucise. Prezenţa enigmaticei făpturi înfricoşează, făcându-se simţită permanent, ca o obsesie. Chiar şi atunci când nu apare pe scenă, umbra ei se iveşte pe un

panou în fundal, înălțându-se dominator. În secvența banchetului – ospățul ritual în timpul căruia a fost sacrificată, conform planului, eroina – raporturile se inversează: Curtea devine un ansamblu de marionete, o lume dezumanizată, fără conștiință și fără acces la simbolurile creștine. Acest univers este creația (și oglinda) *Regelui*, un prețios ridicol, un frustrat, un tiran penibil de care toți ascultă, sacrificându-se, la rândul lor, dar involuntar. El conduce prin șantaj și abuz. Își vădește, cu fiecare gest, cu fiecare cuvânt, natura joasă. Formează, împreună cu *Regina* rubicondă, un cuplu comic. Când sunt singuri, Maiestatea Sa i se adresează consoartei brutal, terorizând-o cu cele mai meschine amenințări și constrângeri: „Margareto (...), adună-ți eleganța, distincția, manierele alese, că doar de-asta te țin! Hai odată, bucătăreaso, fii regină!". Interpreții perechii regale (Cristian Szekereș și Luminița Stoianovici) nu acoperă, din păcate, toate nuanțele partiturilor. Trupa teatrului, deși sensibil redresată față de stagiunile trecute, nu se află, încă, într-o formă artistică mulțumitoare – realitate ce se resimte, nefericit, și în montare. Un rol ratat (de fapt, o eroare de distribuție) este cel al *Principelui Filip*. În ciuda înzestrării artistice (dovedită în *Evanghelia după Toma*) și fizice, Kocsárdi Levente nu izbutește – probabil și din cauza efortului cu care vorbește în limba română – să contureze un portret convingător acestui erou important. Se disting, în schimb, cu strălucire Claudia Ieremia (*Iza*), Pavel Bartoș (*Chiril*) și Ion Rizea (*Ciprian*). Performanța desăvârșită îi aparține Ancăi Jurchescu. Ea reușește să imprime *Ivonei* fragilitatea, misterul și o stranie senzație de *au delà*, făcând din acest dificil de întrupat personaj, o creație valoroasă și originală.

Regizoarea a colaborat admirabil cu Krisztina Nagy, autoarea excepționalei scenografii – o realizare impecabilă, deopotrivă austeră și poetică – ce a impresionat prin acuratețe și prin forța esențializării.

Anca Maria Colțeanu a știut să aprecieze și să valorifice o șansă rară, aceea de a lucra într-un climat cultural autentic, climat pe care profesorul Cornel Ungureanu s-a străduit să-l impună în teatru, de la începutul directoratului său. Rafinatul spectacol timișorean a fost, la puțin timp după premieră, selecționat la *Festivalul Gombrowicz* de la Radom.

Teatrul Național din Timișoara – Ivona, Principesa Burgundiei **de Witold Gombrowicz. Traducerea: Olga Zaicik. Regia: Anca Maria Colțeanu. Scenografia: Krisztina Nagy. Asistent scenografie: Monica Grand. Percuție: Vasile Dolga. Cu: Anca Jurchescu, Cristian Szekereș, Luminița Stoianovici, Kocsárdi Levente, Valentin Ivanciuc, Claudia Ieremia, Pavel Bartoș, Ion Rizea, Ana Serghie Ionescu, Luminița Tulgara, Romeo Ioan, Dorin Dragoș, Laura Avarvari, Alina Reus, Alexandru Reus, Cătălin Ursu, Ruslan Rotaru, Radu Berzescu, Unna Ivona Titz. Data premierei: 14 februarie 2001.**

Mircea GHIȚULESCU

Personajul văzut din spate

Livada de vișini ni s-a părut dintotdeauna cea mai tristă dramă din lume. Parcă asiști, nu la sfârșitul unei lumi (asta e clar), ci la sfârșitul lumii. Nimeni nu este ucis, spintecat, otrăvit, înecat în butoiul cu vin sau tranșat și gătit ca în Shakespeare, dar sentimentul tragic este mai apăsător decât în *Titus Andronicus*. Toate personajele sunt ființe fundamental triste, parte pentru că și-au ratat viața, parte pentru că urmează să o rateze. Singurul „optimist", studentul tomnatic *Trofimov*, este doar un demagog. Cehov a înlocuit tragedia cu *elegia* din genul liric. *Livada de vișini* este o elegie a genului dramatic și cel mai elegiac dintre personaje este bătrânul și devotatul servitor *Firs*. Căci ce este în fond elegia decât sentimentul trecerii ireversibile a timpului pe care *Firs* îl încarnează în chip emblematic. Este greu de găsit în *Livada de vișini* un personaj mai semnificativ decât *Firs*. Un rol de figurant, ai spune la prima lectură, dar importanța lui este progresivă, insinuantă și, în final, emblematică. Este o sinteză între cei care pleacă (*Liubov Andreevna*, *Gaev* și parvenitul *Iașa*) și ceilalți, care rămân. Murind, el pleacă, dar murind în (și deodată cu) livada de vișini, rămâne. Are dreptate Sabin Popescu, regizorul spectacolului de la Teatrul Național din Timișoara, să se concentreze cu atâta îndârjire asupra lui *Firs*, lăsând, însă, celorlalți actori libertatea riscantă să se dezvolte în propriul lor stil. Luminându-l pe *Firs*, aruncă în penumbră celelalte personaje. Nu are cuprinderea lui Vlad Mugur, de exemplu, care, de asemenea, se concentra asupra unui personaj: *Liubov Andreevna Ranevskaia*, fără să-i

piardă din vedere pe ceilalți. Dar spectacolul de la Timișoara are demnitate estetică. Imaginea scenică este austeră: Emilia Jivanov îndepărtează toate obiectele de prisos în afara „dulapului cu jucării" căruia *Gaev* îi aduce un omagiu patetic și găunos. O platformă cu largi interstiții luminată de dedesubt, care ne amintește când de *Livada* lui Dembinski de acum un deceniu, când de *Trei surori* al lui Alexandru Darie, cu o punte în plan înclinat care face legătura între lumea lui *Firs* și lumea celorlalți. Pașii lui *Firs* pe scândurile acestei platforme ne amintesc de scârțâitul criblurii risipite pe scenă în spectacolul lui Alexa Visarion cu *Unchiul Vania* la Teatrul Național din Cluj-Napoca de acum un sfert de secol. Asculți, ca și atunci, moara timpului. Discipol al lui Alexa Visarion, Sabin Popescu a primit, o dată cu textul de scenă, și sugestiile maestrului, mare admirator al lui Cehov. Cu acest *Firs*, Horia Ionescu nu a primit doar un rol, ci și o mare șansă pe care nu o ratează. Apariția lui fantomatică pe puntea care leagă sala de scenă, înaintând lent, cu pași mărunți și rari, cu umerii căzuți, este o siluetă neagră, aproape ștearsă, expusă, în cea mai mare parte a timpului, din spate. Pare să ilustreze expresivitatea personajului văzut din spate, teoretizată de George Banu într-un recent apărut eseu. O expresie fără chip, al cărei chip nu mai adaugă nimic esențial senzației copleșitoare a omului văzut din spate.

Irina IONESCU

Românu' de Neandertal

Stagiunea 2000–2001 la Teatrul Național din Timișoara demonstrează, din păcate, fără nici un drept de apel, că în teatru, de la teorie/hârtie (program managerial, repertoriu, caiet de regie), la practică/scândura scenei este o distanță astronomică ce rămâne, de multe ori, neacoperită.

Faptul că, la Timișoara, au fost alese pentru a fi reprezentate, de exemplu, texte de Caragiale, poate să nu aibă – și chiar nu are –, din punct de vedere spectacologic, absolut nici o valoare. Teatrul nu este și nu poate fi redus la un simplu act de cultură literară, lucru pentru care nu există edituri (programe editoriale, cel puțin) specializate. El nu are voie să neglijeze imaginea, aspectul și forma pe care o dă

Claudia IEREMIA

Foto: Onuț DANCIU

cuvântului. Este, înainte de orice, convertirea acestuia în imagine. Dar, intrăm, din nou, pe teritoriul teoriei şi pe noi ne interesează *Pastramă–Trufanda*, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia. Judecat după declaraţiile de intenţie ale regizorului şi după felul în care arată, spectacolul ce are la bază textele lui Caragiale nu depăşeşte valoarea unui afect generat de furie şi, totodată, de neputinţă. Ion Ardeal Ieremia declară că spectacolul este unul de atitudine, „un prilej dat publicului de a scoate limba la mitocani" cu ajutorul câtorva personaje caragialeşti cărora le-au fost mutate, „coborâte bunul simţ, educaţia, frica de Dumnezeu, creierul şi sufletul în stomac, organul cu care ei se orientează în viaţă". Montarea mai este dedicată „eternei şi fascinantei mârlănii", poporului care „cântă în metafore sublime o întâmplare ce şi-ar găsi locul mai degrabă în codul penal, decât în istoria literaturii". Dacă legea morală ne cam ocoleşte, în schimb, „furtul, înşelătoria, crima, delaţiunea... sunt pentru noi nu numai prilej de revanşă şi răzbunare, ci şi de baladă", aflăm în continuare din mărturiile regizorului. Numai că... Textul montării cuprinde fragmente din proza, poezia şi corespondenţa lui Cargiale, fără a lăsa să se vadă clar legătura dintre ele, impresia lăsată fiind una puternic impregnată de confuzie şi nedumerire faţă de aşa o aglomerare de personaje şi situaţii. Ideea unei societăţi ce ar trebui lăsată în seama codului penal, răzbate totuşi, fiind vizate pe rând şi răutatea gratuită a minorului Goe şi corupţia funcţionarilor publici, şi – în final –, chiar xenofobia şi canibalismul. Sub un aspect formal aflăm că regizorul este „sătul până peste urechi de Cargiale jucat în pantaloni cadrilaţi, cu meloane şi musteţi false". Nimic de criticat. Dar, aşa cum apar în spectacol, personajele sunt departe de ceea ce numim în mod curent mitocan sau periferic. Exagerarea regizorului merge până într-acolo încât avem de-a face cu oamenii cavernelor şi preistoria pe care credeam că am depăşit-o de ceva vreme, din punct de vedere teatral, cel puţin. Neglijenţa cu care au fost construite, îmbrăcate şi interpretate personajele nu permite alte comparaţii. Se prezintă o lume primitivă, mizeră, lepădată fără remuşcări. Doar cu uşoare cabotinisme, cu complicitatea sălii şi interactivitate forţată, spectacolul nu depăşeşte stadiul de abandon sau de încercare nereuşită de materializare a unui text.

Teatrul Naţional Timişoara – Pastramă–Trufanda **după proza, poezia şi corespondenţa lui Ion Luca Caragiale. Regia: Ion Ardeal Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi. Sound design: Horea Crişovan. Distribuţia: Pavel Bartoş, Claudia Ieremia, Valentin Ivanciuc, Sabina Bijan.**

Larisa STASE MUREŞAN:

„Doream să pot reînvia un gând luminos"

„...Şi-atunci când peste iarna veşniciei
Te vei trezi în soarele de-apoi,
Ridică-te din braţele Mariei
Şi-nvie-ne, Iisuse, şi pe noi."

... e o strofă din *Pietà,* poemul care dă şi titlul recitalului susţinut, la Teatrul Naţional din Timişoara, de actriţa Larisa Stase Mureşan. În rostirea aceleiaşi interprete, versurile Anei Blandiana au mai avut parte, în timp, şi de alte ipostazieri scenice. De fiecare dată însă, cu alte înţelesuri.

DELIA VOICU: *Care e istoria acestui spectacol de poezie?*

LARISA STASE MUREŞAN: Prima lui reprezentaţie a avut loc, prin '82, la Arad. Pe atunci se numea *Cumînţenia pămîntului*. A rezistat câţiva ani, până când opera Anei Blandiana a intrat sub interdicţie. L-am reluat după '89, la rugămintea poetului Şerban Foarţă, directorul din acea vreme al teatrului. Şi, din nou, l-am refăcut, în toamna trecută, la propunerea profesorului Cornel Ungureanu, directorul de acum. Versurile au sunat, e-adevărat, mereu, altfel: subversiv şi chiar premonitoriu – în regimul trecut –, impresionant, în primăvara lui '90, când creaţia poetei timişorene avea cele mai adânci semnificaţii în acest oraş în care s-a născut – cu ce preţ! – libertatea noastră. Scena era acoperită cu lumânări.... Pentru ultima versiune, am preferat un spaţiu de joc aproape „gol". Am încercat să ajung la versul nud şi să-l restitui fără retorism sau artificiu.

D.V.: *Cum simţiţi relaţia cu sala în acest tip de reprezentaţie?*

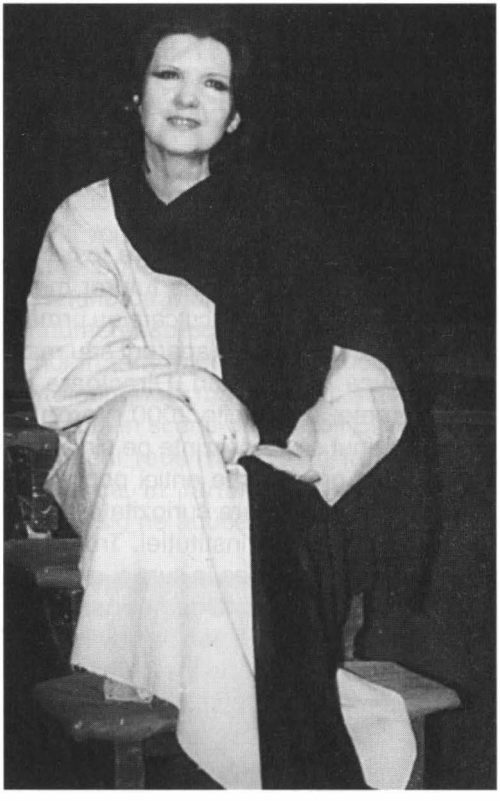
L.S.M.: E o relaţie aparte, mai caldă, mai apropiată, dar şi mai fragilă.

D.V.: *Vă reîntâlniţi cu publicul, după o perioadă de absenţă.*

L.S.M.: Da, am „absentat" o vreme, pentru că am fost pensionată. Era nevoie de un post de categoria întâi... Orice întrerupere în profesiunea noastră se simte imediat.

D.V.: *„Livada de vişini" v-a prilejuit şi reîntâlnirea cu Alexa Visarion. Aţi reuşit să reînnodaţi firul colaborărilor dumneavoastră mai vechi?*

L.S.M.: Am mai lucrat împreună *Unchiul Vania* şi *Trei surori*. Din *Livada*..., din păcate, doar actul întâi. Spectacolul a fost continuat de Sabin Popescu. Nu e uşor să te supui mai multor îndrumări regizorale, sau să repeţi în condiţii dificile, stresante, aşa cum s-a întâmplat acum. Faptul că n-am renunţat pe parcurs se datorează respectului pe care-l port colegilor mei, scenografei



Emilia Jivanov şi profesorului Cornel Ungureanu. Rolul *Ranevskaia*, la care visează orice actriţă e, pentru mine, aproape un compromis – între ceea ce am reuşit să fac şi ceea ce am visat să fie, sau am văzut, de-alungul timpului. Îmi amintesc „simfonia în alb" a lui Strehler, sau capodoperele lui Pintilie şi Harag. Am în memorie, deşi au trecut decenii, glasul lui Clody Bertola şi inefabilul interpretării ei. Tot cu poezie, cu eleganţă desăvârşită – dar mai sobră, mai cerebrală – era întrupată *Ranevskaia* de către Silvia Ghelan. Toate aceste imagini pregnante, emoţionante se suprapuneau, atunci când am primit să intru în distribuţie, dorinţei de a reînvia un gând luminos. Era, într-un fel, ca în relaţia profesională pe care am avut-o, odată, cu Alexa Visarion. Speram ca fascinanta eroină cehoviană să fie o revenire simbolică la rolurile mele mari.

Delia VOICU

CARAVANA CRITICILOR

...la Brăila

Prima impresie la întâlnire a fost, fără dubiu, dată de participarea tuturor membrilor trupei, de interesul cu care au urmărit şi de aerul de coeziune (aparent sau real), apt să ducă la înfăptuiri. Directoare de puţină vreme, din 3 iulie 2000, **Veronica Dobrin** a ţinut să se prezinte pe sine şi pe colaboratori grupului de critici poposiţi în număr mare şi cu mare curiozitate pentru faptele artistice ale instituţiei. Trupa are 18 actori şi pe stagiunea în curs şi-a propus în mod ambiţios (dă, Doamne, să se şi împlinească!) 14 titluri, asociindu-şi pentru realizarea lor regizori din toate generaţiile, chiar studenţi încă. La rândul său, Ludmila Patlanjoglu a prezentat criticii invitaţi, dintre care unii cunoşteau de zeci de ani Teatrul „Maria Filotti", cei tineri fiind însă la prima întâlnire cu trupa şi pentru prima oară în superbul edificiu, unde ai cu adevărat senzaţia că este un teatru în care se oficiază în numele artei. Şi s-au pornit discuţiile din care citãm:

Florica ICHIM: Într-o şedinţă a Secţiei Române a AICT am hotărât să formăm caravane de critici care să vizioneze laolaltă şi să se întâlnească la spectacole ale diverselor teatre din ţară. Acest gând al nostru era utopic în momentul în care l-am formulat, pentru că partea critică nu-şi poate plăti nici trenul, revistele abia supravieţuiesc, teatrele nu-şi pot permite nici ele să plătească, UNITER-ul trimite doar unul dintre noi la câte o premieră mai specială... Iată că doar în 3–4 luni s-a întâmplat o minune şi suntem la al doilea prilej de acest fel. Aş dori ca acestă întâlnire să depăşească starea de „noi" şi „voi". În prima seară, la *Tartuffe*, a fost un spectacol pe care l-am luat ca atare. Când l-am revăzut a doua zi dimineaţa, mi-am dat seama că seara văzusem un spectacol emoţionat, în care actorii aveau o reţinere. Vă rog să fim sinceri şi exacţi, să spună şi colegii noştri ce le-a plăcut şi ce nu.

Ion CAZABAN: Sunt dintre acei care au văzut Teatrul din Brăila cu mulţi ani în urmă. Şi atunci erau spectacole la fel de interesante şi se spunea că pentru realizările lui era prea puţin cunoscut. Mi se pare că spectacolele pe care le-am văzut în aceste zile demonstrează o continuitate a acestor fapte, am văzut prezenţe actoriceşti de o mare disponibilitate interpretativă, am văzut specatacole foarte diverse ca stil, ca emoţie. *Tartuffe* mi s-a părut interesant mai ales prin felul în care regizorul Dominic Dembinski, trecând de la nişte puncte de vedere stabilite în privinţa acestei piese, a găsit un mod de prezentare a personajelor modernizate prin costume, prin modul în care se desfăşoară acţiunea, ce se petrece în curtea interioară. Ceea ce mi s-a părut aici interesant este o tensiune specială, un conflict acutizat în prima parte, în timp ce partea a doua este mai erotică şi, cred că, al doilea act a fost foarte reuşit. *Moartea unui comis-voiajor* a fost un spectacol foarte bun, cu limitele unor posibilităţi care urmează să fie obţinute mai ales de tinerii actori. În schimb, ceea ce a făcut Bujor Macrin, mie mi se pare un *Willy Loman* foarte deosebit şi, în comparaţie cu spectacolul de la Bulandra, care era o demascare a modului de viaţă american, acesta aduce nou, ca supratemă, visul american, ca replică la *O tragedie americană*. Spectacolul *Dănilă Prepeleac* este unul foarte reuşit şi prin revelaţia posibilităţilor interpretative ale unui mănunchi de actori, pe care i-am văzut cu o zi înainte în Miller şi Molière.

Florica ICHIM: Aş vrea să întreb cum staţi cu publicul, în general, pentru că la

Tartuffe am văzut sala aproape plină; dimineaţa, tot la *Tartuffe,* erau elevi, care nu ştiu dacă au venit din proprie iniţiativă, dar care mai circulaseră prin teatru, pentru că au ascultat cu mare seriozitate. La *Dănilă*... a fost o sală de copii cu reacţii excelente. La *Moartea*... a fost, de asemenea, un public numeros. Deci, care e situaţia publicului?

Bujor MACRIN, director artistic TMF: În general, avem un public stabil, care vine mereu la teatru (abonaţi), dar şi oameni care cumpără bilete în mod normal. În privinţa repertoriului, aş vrea să vă spun că ideea noastră este de a face spectacole numai cu texte foarte importante, de aceea nu trebuie să-l scoatem din repertoriul nostru pe Shakespeare. S-a jucat foarte puţin Shakespeare în Brăila, după cum nu s-a jucat nici Cehov. Aş vrea să formăm o trupă care să fie capabilă să joace teatru antic – sper ca ALTFEST să ne deschidă porţile şi să dezmorţească spiritele adormite ale oraşului.

Ileana BERLOGEA: Uitându-mă peste repertoriu, am văzut titluri grele, nu piese uşoare, fiecare aducând o problemă, cu o dominantă serioasă a textelor româneşti, fie că este vorba de dramatizări, cum este cazul *Mediteranei* sau *Dănilă Prepeleac*, excelentă idee pentru copii, sau *Baltagul,* care a văzut luminile rampei foarte puţin după 1950. Văd că în pregătire aveţi nişte spectacole îndrăzneţe. Al doilea lucru care mi se pare extraordinar de important este invitarea regizorilor însemnaţi – Cătălina Buzoianu, Constantin Codrescu, Dominic Dembinski, Grigore Gonţa sunt nume de referinţă în teatrul nostru contemporan – şi, în egală măsură, deschiderea generoasă către regizorii tineri, ceea ce este benefic tocmai pentru suflul nou pe care tinerii trebuie să-l aducă.

Mă voi opri acum asupra spectacolelor văzute: un text clasic extrem de important – *Tartuffe* de Molière, pe care l-am văzut pe numeroase scene, nu mă refer numai la noi în ţară (montarea lui Tocilescu fiind de referinţă), ci mă gândesc şi la spectacolul pus în scenă de Anatoli Efros. Un alt spectacol reuşit am văzut la München. Şi iată că, în *Tartuffe,* regizorul Dominic Dembinski ne aduce nu numai ideea unei

Marcel TURCOIANU, Monica ZUGRAVU, George TOROPOC şi Simona CIMPOAIE în ***Tartuffe*** de Molière

actualizări, ci chiar niște idei care să sublinieze obsesia subtextului, prin acel pat care este de la început în scenă, înainte de apariția lui *Tartuffe* (să nu uităm că el apare abia în actul II, până atunci este zugrăvit, este creionat de *Orgon*, de *madame Pernelle*). Acel pat este obsesia lui *Tartuffe,* este un lucru care nu-i este permis, dar pe care el și-l dorește (posesiunea este tot ce se poate), deci în acest decor care nu se știe dacă e interior sau exterior, se află acest pat. E un semn de întrebare: de ce e acolo? Pentru ce e acolo?

Nu voi analiza acum jocul actorilor, voi spune doar că am urmărit cu satisfacție și a doua distribuție.

Moartea..., este, de asemenea, un spectacol pe care l-am văzut în felurite variante, în Europa și în America. Am văzut mari actori, am văzut viziuni regizorale interesante. Ceea ce mi s-a părut extraordinar aici este acea topire în ireal, acel real care nu știi când devine real. În spectacolul de aseară mi se pare că mai mult decât oricând, se pune în lumină universalitatea piesei, adică este vorba de omul falimentar de oriunde, cel care trăiește pe planul iluziilor și nu al realului, cel incapabil să se ancoreze în prezent. Bujor Macrin a reușit într-adevăr să dea tensiune lăuntrică personajului, iluzionare continuă. *Willy Loman* este un teribil *Don Quijote* astăzi. *Don Quijote* al lui Cervantes, de la începutul secolului XVII, de la iluzia barocă la iluzia nebunească, dementă, inutilă, falimentară, de la mijlocul veacului nostru. Și toți ceilalți au reușit să-și creioneze foarte exact personajele și cu dimensiunile lor pozitive și cu slăbiciunile lor omenești.

Despre *Dănilă*... eu cred că un teatru popular mai autentic decât acesta e greu de făcut. Toate improvizațiile nu m-au deranjat deloc, pentru că, să nu uităm, marele succes al unei comedii este dat de elementele metateatrale, ancorate în contemporaneitate – aluzii la întâmplările urbei.

Dumitru SOLOMON: Am găsit o trupă foarte bună, cu 18 actori, din care cred că toți sunt foarte buni și cred că e o urmare a faptului că pe aici au trecut regizori foarte buni: Cătălina Buzoianu, Constantin Codrescu, Dominic Dembinski și studentul pe care l-am remarcat încă din anul I, Szabo Attila, care s-a dovedit un talent adevărat și un animator de trupă. Ceea ce mi se pare foarte important este că profesionismul trupei și profesionismul regizorilor s-au întâlnit în aceste spectacole foarte bune pe care le-am văzut, dar nu pot să nu observ că pe aici au trecut și regizori mai proști, și asta se vede în unele dezordini ale interpretării trupei, în faptul că există o ezitare la versuriule lui Molière. Când rosteau versurile, le rosteau frumos, dar nu reușeau să pătrundă în dramatismul jocului, adică să-și reveleze profunzimea de trăire, iar când aceste lucruri se vedeau, rostirea versurilor șchiopăta. Mai ales în prima parte au fost niște ezitări în dicție, și la *Tartuffe* și la *Moartea*....

În ceea ce privește finalul de la *Tartuffe*, nu era de fapt „deus ex machina", ci „rex ex machina" – se știe că acest final a fost adăugat mai târziu, fiind nevoie de un omagiu adus regelui, pentru ca piesa să fie jucată. Mi s-a părut foarte bun acest actor, pe care mărturisesc că nu l-am mai văzut până acum – Cornel Cimpoaie, în *Tartuffe,* și nu mai puțin bun și în *Moartea*... –, spre deosebire de alți actori pe care îi cunoșteam, Bujor Macrin, Liliana Ghiță, George Țoropoc. Câțiva tineri m-au impresionat foarte mult. Iată că se poate crea o atmosferă profesionistă autentică în teatru, la care se adaugă eficiența managerială – se succed premierele, sunt chemați critici ca să scrie, au fost alese spectacole în stiluri diferite, foarte buni regizorii care s-a prezentat în fața noastră. Vă mulțumesc pentru că mi-ați prilejuit această întâlnire surprinzătoare pentru mine.

Ion PARHON: În spectacolul lui Dominic Dembinski, eu nu aș insista atât pe dihotomia

dintre prima şi a doua parte – prima parte pare mai subjugată prin costum de ideea spectacolului clasic, faţă de partea a doua, care este modernă, chiar agresiv modernă, în sensul bun al cuvântului. Mai curând, aş zice că, în prima parte, în momentele apăsat conversative se simte o precipitare a actorilor, sunt unele gesturi care se repetă. Ca toate montările lui Dembinski şi aceasta mi s-a părut foarte ambiţioasă, nu neapărat prin modernitate, cât prin personalitate – sunt momente inspirate, de mare fantezie, cum ar fi momentul erotic, care este foarte bine construit, cu efecte de umor suculent.

La *Moartea...* eu am remarcat structura lui cinematografică, insistenţa lui Constantin Codrescu pe dimensiunea moral-psihologică, pe condiţia ontologică şi pe relaţii. Dacă privesc spectacolul în ansamblul său şi din acestă perspectivă cinematografică, simt şi virtuţile, dar şi servituţile, pentru că sunt momente de racord care nu sunt perfect construite, după cum sunt şi unele momente statice, pauze nejustificate, în care actorii fără replică tind în mod nepermis să părăsească scena. Şi pentru că s-au făcut comparaţii, ultimul spectacol cu acest titlu l-am văzut la Naţional, la Bucureşti, şi vreau să vă spun că spectacolul de la Brăila m-a prins mult mai mult.

Cel de-al treilea spectacol m-a entuziasmat – asemenea spectacole sunt un exerciţiu util pentru trupă, pentru că întreţin în actori sentimentul de copilărie, de ingenuitate şi, nu în ultimă instanţă, de vitalitate. Iar pe copii îi poate maturiza prin însăşi obişnuinţa cu scena. Cred că toţi am fost pe scenă...

Florica ICHIM: Dacă TMF vrea să aibă într-adevăr o trupă omogenă, cred că la capitolul tinere doamne e nevoie de lucru foarte serios asupra vocilor, asupra educaţiei mişcării, asupra emisiei în general, a claritătii. Ştiu că în România nu mai există profesori adevăraţi de tehnica vorbirii, dar actorii şi regizorii cu experienţă pot să facă voluntariat la acest capitol teribil de deficitar pe tot teritoriul ţării. Se ţipă, se omoară momentele, se distrage atenţia de la esenţă şi, până la urmă, se ajunge la multe neîmpliniri.

Cristina MODREANU: Până acum am cunoscut TMF doar din spectacolele Cătălinei Buzoianu şi cred că am cunoscut o parte a lui foarte bună. Venind acum în Brăila, am recunoscut şi o parte din sursele de inspiraţie ale atmosferei din spectacolele ei. Ce mi se pare de bun augur e că există o preocupare pentru a da o direcţie acestui teatru – aceasta e o problemă deficitară a teatrului românesc. Nu avem o direcţie clară, un program artistic, în cadrul căruia să se poată urmări nişte idei. Ceea ce mi se pare foarte important de urmărit în această luptă de anvergură pe care se impune să o duceţi pentru câştigarea unei bătălii majore, este faptul că nu trebuie uitate detaliile: dicţia, mişcarea, scenografia, care au fost, poate, partea care a avut cel mai mult de suferit, chiar şi la *Tartuffe* mi s-a părut o foarte mare confuzie pe scenă. Pe mine, personal, m-a bucurat foarte mult spectacolul *Dănilă...*, pentru că l-am descoperit pe tânărul regizor pe care nu-l ştiam şi sper să-l văd şi cu alte lucruri. A fost un spectacol foarte dinamic, foarte inteligent, foarte viu şi îmi pare bine că se formează un public o dată cu noua direcţie a teatrului.

Florica ICHIM: Szabo Attila ne-a oferit o surpriză extraordinară. Eu aş mai fi tăiat vreo zece minute din spectacol.

Marinela ŢEPUŞ: Cred că este necesară această caravană, pentru că teatrele au puţine posibilităţi să se deplaseze în Bucureşti şi să se facă cunoscute. E singura posibilitate de împrietenire dintre critici şi colectivele artistice şi consider că este necesar un teatru în orice oraş, oricât de mic. Mă bucur, în mod special, că l-am redescoperit pe Dominic Dembinski, mă bucur pentru fantezia lui extraordinară, pentru

ambiguitate, pentru lumina nemaipomenită cu care îmbracă personajele, pentru cum lucrează cu actorii. Mă bucur că am descoperit un actor, pe Cornel Cimpoaie, pe care eu nu-l ştiam, cu o plastică deosebită şi pe care sper să-l văd cât mai des.

George ŢOROPOC: Încerc să răspund unei probleme care s-a pus de la începutul discuţiei noastre: emoţiile de la primul spectacol. O să vorbesc şi în numele colegilor mei şi o să încerc să vă dau o explicaţie: noi ne întâlnim foarte rar cu cronicarii. Vă apreciem şi vă mulţumim pentru ceea ce faceţi spre binele teatrului, dar prezenţa dumneavoastră în număr atât de mare este o explicaţie, cred, a emoţiilor noastre. Sper că, în viitor, teatrul nostru va prezenta spectacole importante şi că toate vor putea fi vizionate de cronicari. În felul acesta ne vom putea obişnui cu prezenţa dumneavoastră fizică şi emoţiile vor dispărea.

Florica ICHIM: Aş vrea să amendez ce aţi spus: este bine să ne chemaţi la toate spectacolele, trebuie să arătaţi tot. Dacă venim, să vedem tot ce aveţi.

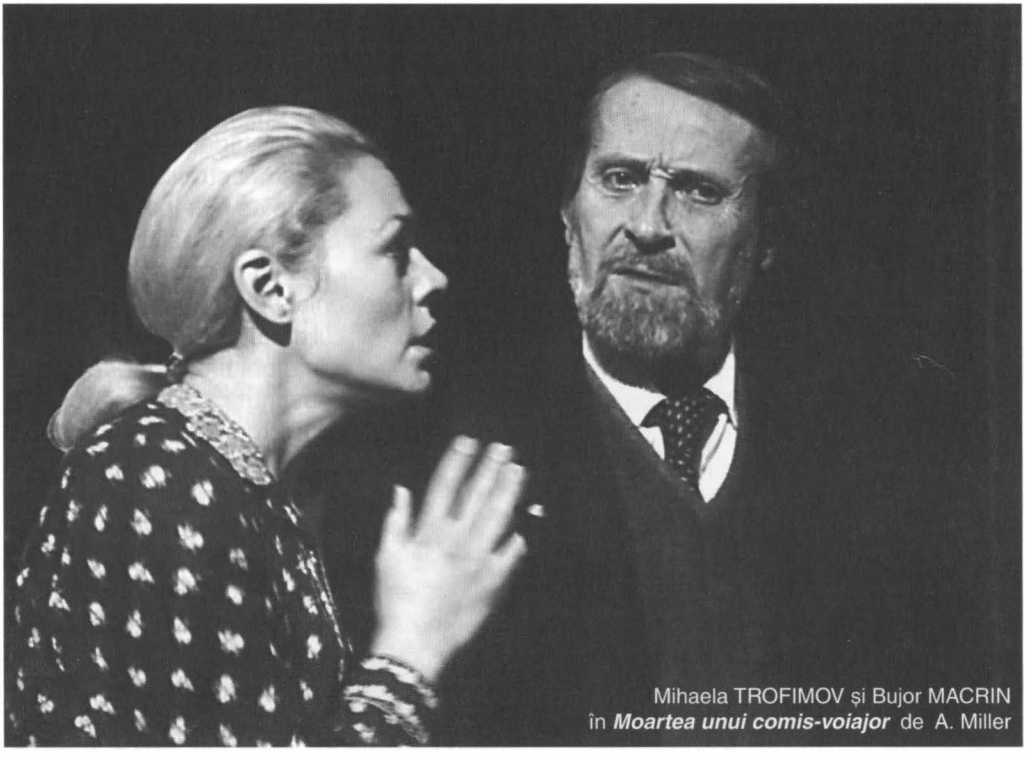
Constantin CODRESCU: Experienţa mea în calitate de actor, de regizor, de profesor mă obligă câteodată să gândesc şi să veghez asupra responsabilităţii pe care fiecare om de teatru o are, legat de ceea ce se creează în interiorul acestei instituţii. Bujor mi-e foarte apropiat, doamna Dobrin e profund „vinovată" de prezenţa mea în acest colţ de ţară, cu toate părţile de bine şi cu toate cele de rău. Atunci când, cantitativ, se creează mult şi bine, una dintre misiunile extrem de importante este păstrarea acestui bine. E o anumită rigoare care se putea păstra: regizorul trebuia să vegheze asupra bunului mers al gândului său. E posibil ca un spectacol să nu fie împlinit în momentul premierei, el se împlineşte pe parcurs. Sunt şi momente când el se degradează, din motive obiective sau subiective.

Textul piesei *Moartea...* mi se pare un text extrem de important, ce confirmă că este tragică şi perpetuă neînţelegerea dintre generaţii şi rezonanţa ei la sală, mai ales atunci când sunt prezenţi foarte mulţi tineri, modul în care ei ascultă şi încearcă să recepţioneze ce se întâmplă acolo, îmi marchează ideea că acest text merită toată atenţia.

Dominic DEMBINSKI: Eu am găsit aici un climat de lucru extrem de propice, pentru mine a şi însemnat, din punct de vedere psihologic, un spaţiu potrivit spre a-mi îmbunătăţi cumva exilul din teatrele bucureştene. Am văzut teatrul, această clădire în care păşeşti ca într-o catedrală, apoi am descoperit o trupă foarte dispusă să joace, o trupă foarte serioasă. N-aş vrea să disting pe unii dintre ei, pentru că toţi mi-au fost foarte apropiaţi. În acest climat eu m-am simţit foarte încurajat şi sper să mai revin aici. Îi mulţumesc public Anei Maria Ioneci. E un om tânăr şi vreau să vorbesc despre munca ei, care a fost o muncă foarte grea, cu materiale foarte grele. Eu o încurajez şi este un scenograf cu care aş dori să mai colaborez. E un lucru minunat că sunt prezenţi aici atâţia tineri, că se pot forma aici.

SZABO Attila: Referitor la spectacolul meu, vreau să fac o comparaţie luată din lumea muzicii: în concertele pentru instrument şi orchestră, în anumite părţi se suspendă efectiv procesul muzical-dramatic, orchestra se opreşte şi solistul este pus în situaţia de a improviza câteva minute. La sfârşitul improvizaţiei el trebuie să pună un punct, o notă de întâlnire cu orchestra. Aşa au intrat în spectacolul *Dănilă...* improvizaţiile actorilor, care, într-un fel, frânează procesul dramatic dar au un impact comic asupra spectatorilor, după care se reia spectacolul.

Vreau să vă spun că aceste improvizaţii nu-mi aparţin. Şi o precizare: v-am prezentat varianta lungă a spectacolului. (Martor: **Florica ICHIM**)



Mihaela TROFIMOV și Bujor MACRIN
în ***Moartea unui comis-voiajor*** de A. Miller

Oana BORȘ

La ei, la Brăila

Dacă în București viața teatrală, cu realizările, eșecurile, transformările sale poate fi urmărită integral și, implicit, mediatizată pe măsură în presa centrală și în revistele de specialitate, contactul cu teatrele din afara acestui perimetru se face mai greu. De aici s-a născut, poate, de-a lungul timpului, și acel complex al locului din margine, umbrit de mirajul „centrului", complex ce nu-și găsește întotdeauna temei real. Căci în artă *nu* „toate drumurile duc la Roma", valoarea neținând seama de loc, ci doar de oamenii care îl populează. Iată, însă, că A.I.C.T.-ul, Secția Română și UNITER-ul, au inițiat de curând o „caravană a criticii", un pelerinaj în diferitele teatre din țară, vrând a îndepărta vălul care, uneori, le acoperă. În microstagiunea prezentată, cu premierele cele mai marcante, pot fi cunoscute în profunzimea talentului lor personalitățile artistice ale scenei de acolo, în întâlnirile și colocviile care au loc, se pot descoperii intenții și realizări, disponobilități și probleme.

Circuitul a avut ca punct de plecare Timișoara, și a urmat, apoi, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. În ultimul timp, teatrul brăilean s-a făcut cunoscut, chiar confundat cu creațiile Cătălinei Buzoianu, *Chira Chiralina* și *Mediterana,* realizate după scrierile lui Panait Istrati. Însă, repertoriul stagiunii 2000–2001 este mult mai vast și eterogen, acoperind atât zona teatrului dramatic cât și cea a teatrului pentru copii: de la Eugene O'Neill (*Anna Christie*) la Vaclav Havel (*Garden Party*), de la

Mihail Sadoveanu (dramatizare după *Baltagul*), Mihail Sebastian (*Jocul de-a vacanţă* şi *Steaua fără nume*) şi Alexandru Kiriţescu (*Gaiţele*) la Valentin Kataev (*O zi cu bucluc*), Mihalis Reppas şi Thanasis Papathanasiou (*Savarine cu rom*). Precum şi *Sânziana şi Pepelea* de Vasile Alecsandri şi *Motanul Leopold* de Arkadi Hait.

Microstagiunea oferită criticilor a adus în prim plan trei spectacole: *Tartuffe* de Molière, în regia lui Dominic Dembinski, prezentat în distribuţie dublă, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, în direcţia de scenă a lui Constantin Codrescu, şi *Dănilă Prepeleac*, de Eugen Apostol, dramatizare după basmul lui Ion Creangă, având un tânăr regizor, încă student, Szabo Attila.

Trăim într-un timp al diversităţii artistice, un timp al subtextului, al citatului, sub un impact al vizualului. Educaţi în acest spirit, poate mai greu sunt acceptate astăzi discursurile scenice care nu fac pasul spre recreere, ci îl păstrează doar pe cel spre reprezentare, chiar dacă în esenţă se încadrează în sfera „normalităţii estetice". Din această categorie a făcut parte şi *Moartea unui comis-voiajor*. Contururile dramei conţinute de textul de sondare psihologică au fost doar schiţate de comentariul regizorului. I s-a dat extensie, prin depăşirea particularului situaţiei şi lărgirea cadrului către universal, extensie realizată de introducerea personajului mut, băiatul cu flautul; iar alternarea firească a scenelor din planul real cu cele ale amintirii, au conferit fluenţă. Cu toate acestea, nu s-a ajuns într-o zonă a adâncimii mesajului, nu s-a atins acea dimensiune catartică pe care o reclamă piesa lui Miller. Căci relaţiile dintre personaje, ţesute în jurul eroului principal *Willy Loman* (Bujor Macrin), au fost lipsite de forţă şi, uneori, de consistenţă, anulând astfel tragismul. Singurul care dă cu adevărat personalitate rolul său (*Unchiul Ben*) este Cornel Cimpoaie, remarcabil de altfel şi ca interpret al lui *Tartuffe*. Cheia pe care a ales-o Dominic Dembinski pentru decodificarea textului lui Molière a fost una a politicului, în care *Tartuffe* devine copie fidelă a doritorilor de putere din vremea noastră. El are în spate un adevărat sistem de manipulare în plasa căruia cad inocenţa şi onestitatea. Dar, în acelaşi timp, este o prezenţă care fascinează. Căci, chiar dacă Elmira îl demască, o face din simţul datoriei, pentru ca mai apoi să cedeze dorinţelor lui. Ideea direcţiei de scenă a fost susţinută şi de scenografia montării, casa lui Orgon transformându-se într-o clădire cu pereţi de fier, cu ferestre în spatele cărora se văd umbre, cu un joc al uşilor – singure porţi de scăpare.

Într-o altă zonă s-a situat *Dănilă Prepeleac*. Un spectacol care, în intenţie, se adresează copiilor dar, care, prin densitatea semnificaţiilor au reuşit să spună mult mai multe. Umorul hâtru a fost caracteristica de bază, scos la suprafaţă prin fina prezentare a personajelor, prin dinamism, prin rezolvarea inteligentă a situaţiilor, prin crearea unui întreg univers sonor şi vizual ce împletea fantasticul cu realul, cântecul cu dansul.

Un astfel de repertoriu dă posibilitate unor experienţe variate, pe care, poate, actorii bucureşteni nu o au, dar în acelaşi timp reprezintă o capcană, căci pentru a putea acoperi o gamă largă, de la dramă la comedie, la teatru muzical, e nevoie de disponibilităţi actoriceşti şi, mai ales, de un travaliu pe măsură.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller. Regia: Constantin Codrescu. Scenografia: Gheorghe Mosorescu. Distribuţia: Bujor Macrin, Mihaela Trofimov, Marcel Turcolanu, Jarcu Zane, Valentin Terente, Violeta Haret, George Ţoropoc, Cornel Cimpoaie, Dan Moldoveanu, Ana Zubcu, Costică Burlacu, Monica Zugravu, Cătălina Nedelea, Ciprian Nicoiăiasa.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – Tartuffe de Molière. Regia: Dominic Dembinski. Scenografia: Ana-Maria Ioneci. Ilustraţia muzicală: George Marcu. Distribuţia:

Bujor Macrin, Cornel Cimpoaie, Mihaela Trofimov, Simona Cimpoaie, Profira Serafim, George Ţoropoc, Liliana Ghiţă, Marcel Turcoianu, Monica Zugravu, Emilia Mocanu, Jarcu Zane, Costică Terente, Valentin Terente, Florica Popa, Wanessa Radu.

Teatrul „Maria Filotti" Brăila – Dănilă Prepeleac **de Eugen Apostol, dramatizare după basmul lui Ion Creangă. Regia: Szabo Attila. Scenografia: Szabo Attila şi Svetlana Potângă. Distribuţia: George Ţoropoc, Bujor Macrin, Violeta Haret, Jarcu Zane, Valentin Terente, Marcel Turcoianu, Wanessa Radu, Costică Burlacu.**

Mihaela TROFIMOV şi
Cornel CIMPOAIE
în ***Tartuffe***

Valentin TERENTE şi
George ŢOROPOC
în ***Dănilă Prepeleac***

Bujor MACRIN

„Îmi iubesc meseria, îmi iubesc colegii..."

Irina IONESCU: *Repertoriul Teatrului „Maria Filotti" din Brăila cuprinde stagiunea aceasta paisprezece spectacole. În câte dintre ele jucați?*

Bujor MACRIN: În douăsprezece, dar asta nu înseamnă că sunt grozav. Personal mă consider doar un actor util. Fac întotdeauna cu plăcere și cu toată dăruirea ceea ce fac. Îmi iubesc meseria, îmi iubesc colegii, iubesc teatrul, dar nu mă socotesc nici vârf, nici fundament, nici bază...

I.I.: *Nici măcar acid?*

B.M.: Acid, da. Şi chiar coroziv. Îmi place să spulber rugina, încerc să o înlătur, dar nu se cade să mă laud. Dacă mă laudă cineva ascult, dacă mă critică cineva iau aminte, dar nu sunt şi nici nu mă consider buricul pământului.

I.I.: *Aţi jucat numai la Brăila?*

B.M.: Da. Sunt foarte vechi în teatrul din Brăila. Am venit la 1 martie 1967, imediat după facultate şi după terminarea armatei. Nu am plecat de aici decât pentru câte un film, dar nu regret deloc acest lucru. Am jucat tot timpul şi a fost nemaipomenit. Îmi place să stau pe scenă, nu în afara ei ca să bârfesc că sunt nedreptăţit, că sunt extraordinar şi nu mă distribuie nimeni...Am stat pe scenă în permanenţă şi mi-am făcut meseria.

I.I.: *Cu ce regizori aţi avut şansa să lucraţi până acum?*

B.M.: Cu foarte mulţi, chiar îmi este frică să nu uit pe cineva, dacă încep să îi enumăr. Încă din timpul facultăţii am lucrat cu Mihai Berechet şi Sică Alexandrescu. Apoi, au mai fost Moni Ghelerter, Zoe Anghel Stanca, Laurenţiu Azimioară, am făcut figuraţie şi la Ion Şahighian. Am lucrat şi cu Dragoş Galgoţiu, Dominic Dembinski, Mircea Daneliuc, Grigore Gonţa, Constantin Codrescu, Cătălina Buzoianu, bineînţeles. Urmează, din perspectiva repertoriului pe care îl avem: Sandu Vasilache, mai tinerii Szabo Attila, Claudiu Goga, Teodora Herghelegiu, Anca Bradu, Sorin Militaru, Cristiana Râpeanu. Am învăţat şi sper să învăţ în continuare de la fiecare câte ceva.

I.I.: *Film cu cine aţi făcut?*

B.M.: Cu Mircea Danieluc, Alexandru Tatos, Şerban Marinescu, Constantin Vaeni şi sper că lista să nu se oprească aici. N-am reuşit să lucrez cu Dan Piţa, deşi ne-am dorit amândoi să colaborăm, dar nu s-a legat nimic până acum.

I.I.: *În teatru, cu ce regizori v-ar fi plăcut să lucraţi?*

B.M.: Cu Liviu Ciulei, Andrei Şerban, Alexandru Darie, Tompa Gabor, Alexandru Dabija, Vlad Mugur...

I.I.: *Sunteţi şi director artistic al teatrului, nu e timpul pierdut să-i invitaţi la Brăila.*

B.M.: Sunt regizori foarte bine cotaţi, nu ştiu dacă le putem acoperi onorariile.

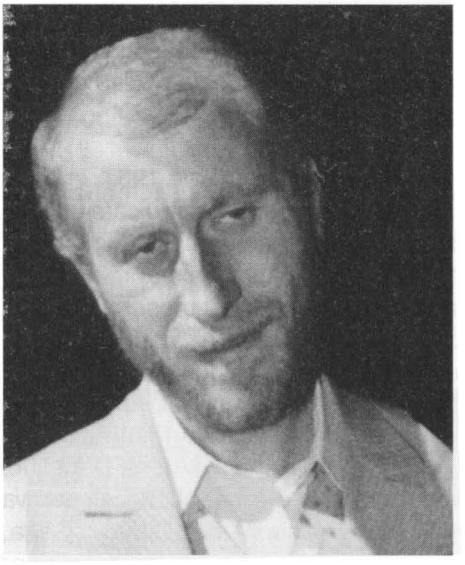
I.I.: *Credeţi că în alt teatru, în alt oraş, în alte condiţii, cariera dumneavoastră ar fi fost mai strălucită?*

B.M.: Destinul unui actor depinde de foarte multe lucruri. Depinde de regizorii care îl distribuie, de ce texte se montează, de şansa pe care o au spectacolele în care joacă, de conjunctură, de cine îl vede, de cine nu îl vede, de cum se scrie. Sunt atât de multe lucruri care pot influenţa arta unui actor încât îmi este greu să îmi dau seama cum ar fi arătat cariera mea în alte condiţii.

I.I.: *Ce roluri din cele care nu v-au fost oferite v-aţi dorit să jucaţi?*

B.M.: Am dorit pe vremuri să joc *Iago* – dar nu s-a putut monta niciodată la noi pentru că nu aveam Othello în teatru – şi *Don Juan* din *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frish. *Iago* mi se pare un personaj foarte interesant. Eu sunt un om bun şi cred că aş fi putut juca foarte bine un ticălos. Dacă eşti ticălos ca om, te aperi pe scenă, nu vrei să ştie lumea cine eşti. Tot ai impresia că e ceva acolo care îţi aparţine şi care nu trebuie să fie descoperit. E foarte greu să joci un ticălos dacă eşti ticălos, cel puţin asta este părerea mea Trebuie să ai latura cealaltă pentru a echilibra personajul, să vezi clar toate defectele. Acum e prea târziu, nu mai pot să joc *Don Juan,* iar pentru *Iago,* tot nu avem *Othello* în teatru şi oricum, cred că şi pentru el am depăşit vârsta. Sper, în schimb, să pot juca odată *Prospero.*

Irina IONESCU



Cornel CIMPOAIE

„Nu mă interesează ce se spune în jurul meu"

Andreia BÂRSAN: *Vă propun ca dialogul nostru să începă cu premiera* Tartuffe. *Cum aţi colaborat cu regizorul Dominic Dembinski?*

Cornel CIMPOAIE: Dacă vine un regizor şi-mi propune o idee, eu, ca actor, dacă ader la ea, merg până în pânzele albe, dacă nu, nu merg cu el. Dominic m-a prins foarte bine şi a ieşit ce a ieşit. Mai e încă de lucru, mai sunt momente de cizelat. Câteodată mi s-a reproşat că fac cârlige la public, să râdă lumea. Eu cred că nu, depinde ce se vede din sală. Nu mă interesează ce se spune în jurul meu. Ascult opiniile, dar unele pot fi răutăcioase. Încerc să iau ce-i bun şi din cele pozitive şi din cele negative, ca eu să-mi construiesc rolul cum îl gândesc eu, cum mi-e mie bine. Dominic m-a înţeles şi am colaborat foarte bine.

A.B.: *Dar* Tartuffe, *ca imagine a politicului, a fost de la început şi ideea dumneavoastră?*

C.C.: La început nu credeam că această soluţie scenică este posibilă. Când Dominic ne-a prezentat concepţia şi am recitit textul, mi-am dat seama că într-adevăr se poate. M-a convins şi cred că am reuşit să dăm o altă faţă personajului.

A.B.: *Chiar cea a unui securist. Am înţeles că regizorul v-a adus şi nişte casete, documentare TV despre perioada comunistă.*

C.C.: Da. Am văzut aceste casete şi ne-au ajutat să înţelegem ideea regizorală. Textul a devenit ceva pe care ne-am sprijinit; l-am spus urmărind acestă idee. Acum depinde şi de cât crede cineva într-o idee. Contează foarte mult, de aici se naşte spectacolul, din lucru. Am fost ajutaţi, bineînţeles, şi de decor şi de costume. S-a discutat la întâlnirea cu criticii, după premieră, că prima parte e mai puţin închegată, că partea a doua este mai bună... Modalităţile de comunicare sunt diferite.

A.B.: *Aţi simţit că mesajul ajunge la spectator?*

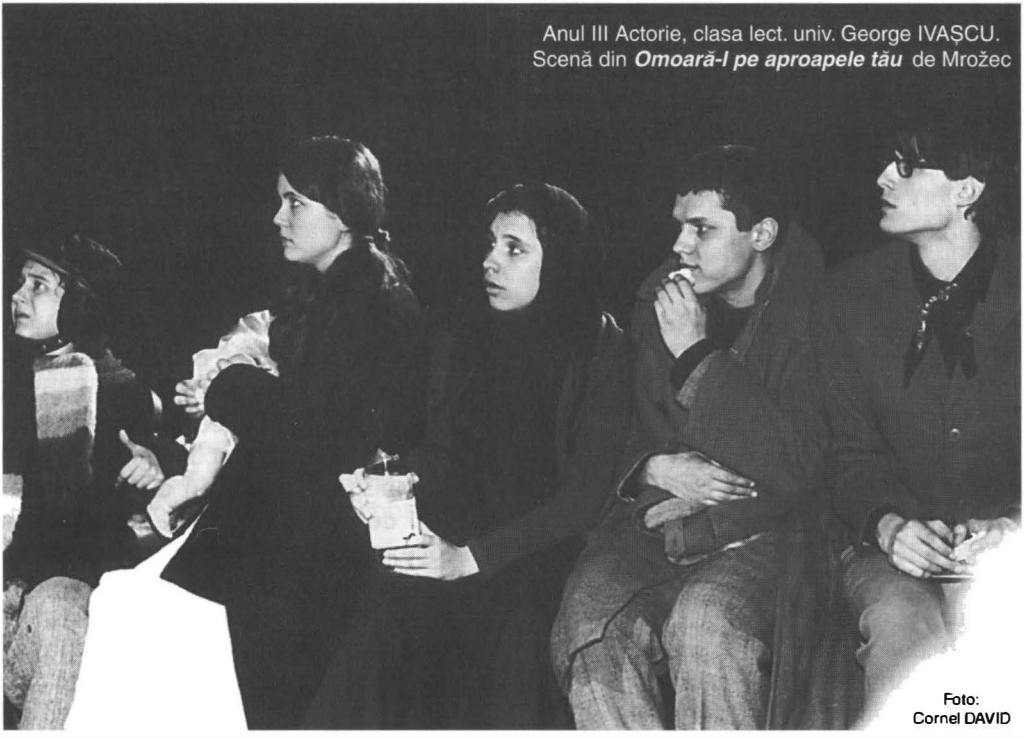
C.C.: Prima reacţie a lui este că a rămas în sală până la final. Sunt spectacole la care în partea a doua sala e goală. Sunt săli şi săli, public şi public, îţi dai seama după aplauze. Faptul că publicul vine şi rămâne la spectacole este, indiscutabil, cel mai bun.

A.B.: *Se spune că v-aţi format la şcoala din Brăila prin şcoala lui George Motoi. Unde v-aţi continuat studiile?*

C.C.: Da, m-am format aici. Am continuat la Universitatea „Luceafărul" şi mi-am dat licenţa la U.A.T.C., în 1998. George Motoi a fost iniţiatorul acestei şcoli, de altfel, a şi montat la noi în teatru şi am şi jucat aproape în toate spectacolele sale. În anul I şi II, de bază pentru ABC-ul meseriei, ne-a fost Bujor Macrin, prin ceea ce făceam la clasă şi pe scenă. George Motoi a lucrat efectiv cu noi la rolurile pe care ni le-a oferit, roluri importante, roluri grele. Am lucrat cu regizori importanţi. Asta s-a întâmplat aici şi nu ştiu dacă se mai întâmplă altundeva. Pentru noi a fost foarte bine.

Andreia BÂRSAN

„UȘI DESCHISE" LA U.A.T.C.



Anul III Actorie, clasa lect. univ. George IVAȘCU.
Scenă din ***Omoară-l pe aproapele tău*** de Mrožec

Foto:
Cornel DAVID

Oana BORȘ

S-au deschis din nou porțile

Pentru iubitorii de teatru, numele Studioului Casandra trimite gândul către acel moment de încărcătură unică: debutul. De-a lungul timpului, majoritatea studenților Facultății de Teatru, studenți din ultimul an, au făcut primul pas pe Scenă, au avut primul contact cu Publicul, aici. Acum, însă, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" cortina se ridică mai devreme. Chiar dacă nu cu riguroasă consecutivitate (căci legile tranziției suprimă uneori cel mai debordant entuziasm), de opt ani are loc *Săptămâna Ușilor Deschise*. O microstagiune a producțiilor de școală ce și-a redeschis anul acesta porțile, pentru a cincea oară, în perioada 25 februarie – 3 martie.

Corpusul se constituie din spectacole-examen ale studenților din anii I, II și III – actori, regizori, păpușari și marionetiști, coregrafi și, mai nou, din expozițiile scenografilor (secție aflată în al doilea an de ființare la U.N.A.T.C.). Ei se lasă descoperiți nu pe scenă, ci în spațiul obișnuit de lucru, spațiu al întrebărilor, al căutărilor de zi cu zi, al căderilor sau al reușitei. Fiecare an înseamnă încă o treaptă întru dobândirea limbajului specific al teatrului, o etapă de formare. Un fel de „traseu simbolic", un „labirint" în care am fost invitați să pătrundem și noi spre a-l înțelege. *Maîtres de cérémonie,* aceiași ca de fiecare dată: studenții teatrologi ai anului II. De la

concepție până la finalizare, *Săptămâna Ușilor Deschise* le aparține. Este examenul pe care ei îl susțin, un examen dificil, dar, în același timp, o experiență utilă, și spun asta nu cu subiectivitatea nostalgică a absolventului de Teatrologie, ci cu obiectivitatea celui care, ulterior, a profitat din plin de cele învățate în situații similare. Și echipei din acest an – Bianca Boitan (director), Aura Gaidarji (director executiv), Roxana Comes, Mădălina Bubu, Liudmila Stoica, Gabriela Mariș, Diana Bulboacă, Cristiana Gavrilă, Anca Mocanu, Raluca Ștefănescu, Nina Mocanu – i-a revenit misiunea de a crea imaginea evenimentului dându-i personalitate. Astfel, filonul principal a fost înconjurat de un program complex: lansări de carte (*Medeea în război cu timpul* de Olga Delia Mateescu și *Istoria dramaturgiei contemporane române* de Mircea Ghițulescu), prezentare de spectacole și documente despre arta teatrului contemporan reținute de memoria benzii video, ateliere de lucru. Atelierele, un reper important pentru privitor, au însemnat nu atât o exemplificare a tehnicii dobândite sau a calităților studenților, ci punerea în lumină a metodei de lucru din școală. De altfel, reușita fiecărei demonstrații în parte a depins de abilitățile profesorilor.

O radiografie a stării de fapt din învățământului teatral a fost făcută și în cele două colocvii desfășurate aici. Primul dintre ele, cu tema „Pedagogia artei teatrale azi" l-a avut drept moderator pe profesorul universitar și regizorul Ion Cojar, sărbătorit, în această săptămână festivă, pentru 70 de ani de viață. Cel de-al doilea, realizat în colaborare cu revista „Scena" și moderat de către regizorul Valeriu Moisescu și dramaturgul Dumitru Solomon, ambii profesori ai Universității, a adus în discuție poate cea mai importantă problemă a tinerei generații: „Debutul în Teatru în anii '90". O întâlnire dominată de tonusul pragmatic al realității, realitate pe care studenții, aflați sub mirajul speranțelor, nu o cunosc, încă, dar pe care, cu siguranță, o resimt din plin absolvenții ultimelor generații. Au declarat-o singuri cei prezenți, de altfel nume ce se găsesc frecvent pe afiș. S-a vorbit, așadar, despre dificultatea angajării într-un teatru, atâta timp cât nu este introdus sistemul contractului pe stagiune ori pe spectacol, sau atâta timp cât numele debutantului (este vorba de regizori) nu reprezintă un prezumtiv succes de casă; despre ce înseamnă inițiativa personală în acest caz și care ar fi greutățile întâmpinate. S-a pus întrebarea în ce măsură școala pregătește studenții în spiritul adaptării la sistemul actual concret, capabili de flexibilitate și în, același timp, în ce măsură mentalitatea celor din acestă domeniu este pregătită de a accepta compromisul; care este rolul profesorului în dirijarea începutului de drum. Probleme aruncate în discuție, nicidecum epuizate, marcând de fapt starea de șoc, de criză pe care o poate produce debutul sau, de ce nu, absența lui. La aceasta contribuie, aș adăuga, și suprasaturarea dată de numărul mare (dar nu întotdeauna cu acoperire valorică) al absolvenților din școlile de artă teatrală. Un adevăr ce transpare, din păcate, și din microstagiunea prezentată.

Spectacolele claselor de regie au pus în lumină drumul pe care studentul îl urmează spre învățarea „meseriei". Examenele din sesiunea de iarnă al anului I (an coordonat de către prof. univ. dr. Alexa Visarion) sunt examene extra-text, în care tinerii regizori devin, în același timp, și protagoniști și scenografi. Aurel Palade și-a ales personajul *XX* din *Emigranții* de Slavomir Mrożek, realizând o construcție a amănuntului, a detaliului de la elementul de decor la gestul caracterizant ce au marcat atmosfera și au trasat linia eroului: emigrantul sărac, preocupat doar de ideea strângerii unui ban. De fapt, un spectacol în care scenariul a avut o evoluție și o consistență dramatică în sine. Traian Șoimu, în *Bradley* din *Copilul îngropat* de Sam Shepard

a preluat însă o stare existentă, generată de relaţia mamă-fiu şi a dus-o mai departe spre o acumulare de tensiuni, ce a venit ca o motivaţie plauzibilă pentru continuarea acţiunii. Mai puţin coerent a fost scenariul lui Peter Kerek construit în jurul personajului *Roberto Zucco* din piesa cu acelaşi nume de Bernard Marie Koltès.

Pentru studenţii-regizori ai anului II (aflaţi sub conducerea prof. univ. Valeriu Moisescu), importanţa exerciţiului este dată de ştiinţa lucrului cu actorul în construcţia relaţiilor dintre personaje. Acesta a fost şi dezideratul fragmentelor de spectacole *Stele în lumina dimineţii* de Aleksandr Galin, regia Adriana Zaharia; *Lecţia de engleză* de Natasa Tanska, regia Monica Gavrilaş. Alexandra Badea, în *Artă* de Yasmina Reza, depăşeşte, însă, acest stadiu, gândul regizoral şi comentariul având consistenţă, imaginea scenică, acurateţe, iar personajele, fine nuanţări în caracterizare. Meritul este, de asemenea, şi al actorilor, studenţi anul II (Adrian Anghel, Răzvan Oprea, Cătălin Paraschivescu), şi al scenografei Ana Iuliana Popov (clasa lect. univ. dr. Adriana Raicu).

Bacantele de Euripide, regia Carmen Vidu, şi *Povestea lui Nala şi Damayanti,* o dramatizare după o legendă indiană în regia Cristinei Crăciun, au fost spectacolele prezentate de anul III (clasa prof. univ. dr. Cătălina Buzoianu). În producţiile de şcoală, examenele de regie pun de multe ori în valoare talentul unor actori. Aşa s-a întâmplat de data aceasta cu Mădălina Ghiţescu, a cărei evoluţie în *Povestea lui Nala şi Damayanti* şi în *Stele în lumina dimineţii* s-a făcut remarcată, devenind un nume al cărui drum ar trebui urmărit mai departe.

Claudia LIPAN

O zi în „Cetate"

Într-un anotimp în care „mugurii încep să crape ahtiaţi de lumină", Uşile Cetăţii s-au deschis larg, convingător, trăgând după sine şi ferestre. Aşa au ieşit la rampă oamenii Cetăţii, adică actori, regizori, păpuşari, scenografi, coregrafi, profesori, teatrologi... Legaţi unii de alţii cu improvizaţii ritmice, ateliere, colocvii, examene, lansări, public. De-al lor, de-al nostru din afara Cetăţii.

Când am intrat pe *Uşile Deschise*, Liviu Lucaci îi pregătea pe studenţii de la Actorie pentru un antrenament de arta actorului. O serie de exerciţii fizice privite dinafară, unde studentul actor trebuie să-şi descopere zonele de inconfort, de neputinţă a corpului, a musculaturii. Fişate succesiv în memorie, pe parcursul relaxărilor inserate în exerciţiu, aceste probleme sunt selectate şi înlăturate. Relaxarea pentru un actor (apărută după un moment de tensiune maximă) îl ajută să câştige în libertate. Exerciţiul dinamic (în special cel al mâinilor căutând un punct invizibil) dirijat către o lume exterioară mă provoacă să-mi amintesc de regula de aur a lui Grotovski, unde întregul corp se adaptează la mişcările impuse mental, la modul său de a fi. Liviu Lucaci permite actorului să îşi ascundă musculatura de care nu are nevoie şi să lucreze asupra micilor câştiguri. Actorii au posibilitatea (prin exerciţiu) să dea comenzi şi semnale de încordare, tensiune, relaxare. Astfel, în timpul actului ludic, înainte de a intra în „stare", să-şi controleze dinamica interioară. Orice limită fizică nu trebuie să apară ca o concentrare, ci ca o posibilitate de a decupla, a renunţa la tot ceea ce histrionul a înregistrat pe foaia de analiză. Nu avem de-a face cu o luptă; este voinţa actorului de a fi încărcat cu energie, bună dispoziţie, curiozitate, interes pentru sine.

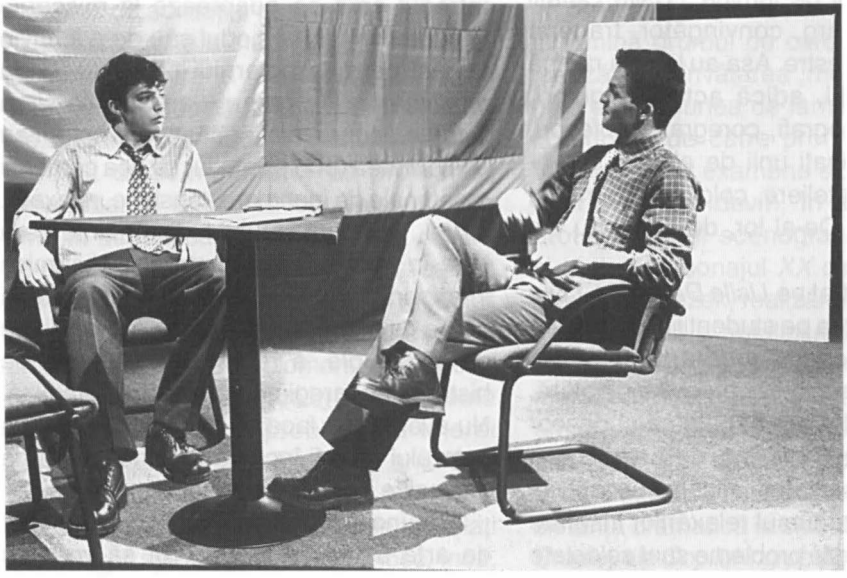
Am început ziua în Cetate cu un atelier de arta actorului şi am vrut să vorbesc

despre el. Pentru că *Uşile Deschise* ne privesc pe noi toţi, nu doar pe cei care duc la capăt meseria. Şi e bine uneori, când intră în sala de teatru, să ştie omul că înainte de a fi *Hamlet*, *Lopahin* sau *Miţa Baston*, actorul îşi caută punctele de echilibru, învaţă să cadă fără durere, câştigă în legătura cu exteriorul şi cu personajele cărora le dă viaţa.

Examenul pregătit de anul II Actorie (clasa profesorului Mircea Albulescu) a ţinut în balanţă o oră de joc. Balanţa a înclinat când spre Cehov, când spre Mazilu, cu scene lucrate la clasă sub îndrumarea lui Alexandru Jitea şi Dragoş Bucur. Pus la încercare în două modalităţi de dramaturgie, studentul a încercat să se apropie mai întâi de personajul exilat, frustrat, contrariat, al lui Anton Pavlovici Cehov. Grea încercare! Recunoaştem timiditatea, paşii mărunţi, greutatea desprinderii de autor, dar se reuşeşte apropierea de chipul şi comportamentul fragil al eroilor. L-am remarcat pe Mihai Marinescu, un *Jigalov* într-o singură apariţie scenică bazată pe text, matur şi spiritual, dând replică lui Elias Perkin, mai puţin convingător. Alături de Raluca Botez, acesta din urmă reuşeşte, însă, particularizarea avantajelor unui personaj străin de spaţiul slav. Ela Mocanu este o *Nastasie Fiodorovna* îndrăzneaţă, arţăgoasă, fără prejudecata clasei sociale inferioare căreia îi aparţine eroina.

Dacă Cehov nu lasă actorului timp şi loc să respire, textul lui Mazilu îşi ridică, se pare, aripi de ceară precum fiul lui *Dedal*. Eroii lui nu caută, sau mai bine-zis, nu se caută pe sine; ei s-au încadrat deja într-un tipar şi vieţuiesc după regulile tiparului. *Don Juanii* – Ionuţ Adăscăliţei şi Remus Vlăsceanu – se comportă infantil, colorându-şi replicile cu acţiune. Cele două *Marii Magdalene* – Raluca Botez şi Alina Floroiu – sunt hotărâte, copleşite de căinţă sau patimă, cu poftă de joc. Cel mai bun moment mi s-a părut a fi dialogul dintre *Olga* (Ela Mocanu) şi *Emil* (Rolando Matsangos). Descurcându-se la fel de bine în lumea interioară a lui Cehov şi în exteriorizările lui Mazilu, Ela Mocanu parcurge tensiunile liniştitei sale *Olga*, stârnind jocul partenerului de scenă care scapă de stângăciile primelor clipe.

Provocând un anume interes al actorului pentru sine, clasa profesorului Albulescu şi-a ales bine textele. Libertatea omului sau îngrădirea lui neputincioasă scoate la iveală sacrificiul. Pentru întoarcere, pentru desprinderea fiinţei de lucruri, a actorului însuşi. Actor de mâine!



Cătălin PARASCHIV şi Răzvan OPREA în ***Artă*** de Yasmina Reza

TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI

Florin MIRCEA

„Exigență și rigoare"

Florin Mircea este unul dintre actorii deosebit de înzestrați ai Teatrului Național din Iași. Și-a construit singur destinul, a înfruntat adversități ale naturii fizice, pe care le-a învins cu o îndârjită stăruință, nu și-a abandonat vocația și a luptat cu perseverență și energie să o împlinească. Poate că cea mai grea și valoroasă luptă a omului în viață e lupta cu sine, cu propriile slăbiciuni și defecte, de care devii conștient și încerci să le remediezi. O asemenea luptă presupune exigență, rigoare, forță morală și curaj pentru a le depăși. O asemenea luptă naște stimă și deschide, uneori, drumul spre performanță. Știu un caz când un actor foarte talentat a debutat în profesie cu o anume deficiență în rostire, o precipitare care făcea ca uneori vorbele să se rostogolească neinteligibil în frază. Cu luciditate, stăruință și exerciții repetate și-a corectat defectul, ajungând la performanțe uimitoare de dicție, vocea sa devenind un magic instrument care înfiora în acute și emoționa în șoapte – George Constantin.

Nu prea înțeleg ce-i aia „un actor de prestanță", de care vorbește domnul Florin Mircea. Dar dacă și o profesoară confirmă termenul, înseamnă că în școala superioară de teatru s-a făcut uz de el, delimitând o categorie de actori care altădată erau numiți altfel. Reținem, însă, că dânsul nu mai e de mult și deloc actorul unei singure categorii, ci se încadrează, dacă ținem s-o facem, în termenul mai larg și mai promițător al actorului modern, disponibil pentru toate registrele, lucid, expresiv și elaborat. Reținem, ca și la confratele craiovean Vasile Cosma, conturarea unei imagini prealabile a personajului în perioada de pregătire, care apoi prinde viață și-l subordonează oarecum pe interpret. Cât privește scepticismul domniei sale față de profilul modern al Teatrului Național din Iași, îl pun sub semnul unei amărăciuni subiective, în bună parte îndreptățită, dar nu comentez.

Premiul UNITER în 1996.

Constantin Paraschivescu: *Domnule Florin Mircea, cum ați ajuns actor?*

Florin Mircea: Destul de greu. Mi-am dorit asta încă de pe băncile liceului. Dar mă împiedicau niște deficiențe majore – defecte de dicție, eram cepeleag, peltic, aveam un glas care funcționa mai mult în acute, mergeam îngenuncheat, aveam șoldurile mai late decât umerii... Din cauza asta am dat de șase ori examen la I.A.T.C. în zece ani și abia a șasea oară am reușit. Am terminat liceul în 1959 și în 1969 am intrat la Institut. În toată această perioadă am făcut, bineînțeles, teatru de amatori.

C.P.: *Cine au fost profesorii dumneavoastră și ce metodă de studiu aplicau ei? Se mai folosea metoda lui Stanislavski, de pildă?*

F.M.: Eu, fiind îndrăgostit de teatru de prin anii cincizeci, după cum am spus, îl știam pe Stanislavski pe de rost. La Institut am avut șansa de a studia cu profesori ca maestrul Moni Ghelerter, șef de catedră, doamna Zoe Anghel-Stanca, conferențiar, și doamna Geta Angheluță, asistent. O catedră extraordinară din punct de vedere pedagogic, mai ales că fiecare avea un stil de lucru diferit. Metodele folosite atunci erau foarte aproape de metoda stanislavskiană, iar eu, fiind bine pus la punct cu ea, n-am avut nici un fel de probleme. Consider și acum că sistemul său ajută un actor să răspundă oricăror solicitări regizorale.

C.P.: *Cum ați corectat defectele?*

F.M.: Printr-o muncă asiduă. De fiecare dată când eram respins la Institut, mi se spunea de ce. Și căutam remedii la unul, la altul, mi s-au recomandat exerciții de dicție pe care le făceam empiric și unele în loc să mă ajute, mi-au dăunat. Lucrul cu creionul în dinți, de exemplu... se lucrează câteva minute până la o jumătate de oră; eu, în disperare, munceam foarte mult și foarte îndârjit, nu relaxat. Și asta a dus la încleștarea maxilarelor, pentru care a trebuit să folosesc apoi alte exerciții ș.a.m.d.

C.P.: *În compunerea lui* Jupân Fortunato, *de pildă, din* Gâlcevile din Chioggia, *cum ați procedat să-l faceți inteligibil și cu haz din bâlbâiala lui derutantă?*

F.M.: Faptul că am avut atâtea defecte de dicție pe care a trebuit să le corijez, m-a făcut să cunosc și să aprofundez acest mijloc de expresie al actorului, vorbirea. Fiecare defect are un mecanism și, odată cunoscut, e foarte ușor să-l reproduci. Pe Fortunato l-am creat în trei zile, pentru că fusese un actor înainte care, cu trei zile înainte de premieră, n-a mai venit la repetiții. Cunoașterea acestui mecanism al vorbirii, al deficiențelor de dicție... sunt oameni care pornesc foarte repede fraza și uită să o termine, se opintesc în cuvinte, e o opintire și o precipitare în același timp... cunoașterea, deci, m-a ajutat să sesizez ce e important; adică, să fie două-trei cuvinte care să dea înțelesul frazei și restul nu mai contează. Reliefând cuvintele importante, restul devine un paravan sonor care dă savoare rostirii fără să se piardă înțelesul frazei.

C.P.: *V-ați integrat ușor în colectivul Teatrului Național din Iași?*

F.M.: Surprinzător de ușor. La absolvire, în 1973, fostul director de atunci, regretatul Teofil Vâlcu, m-a văzut într-un spectacol la Casandra și m-a întrebat dacă vreau să vin la Iași, deoarece în urma plecării unui actor, era disponibil un post pe genul meu. Am avut oarecari ezitări, vroiam să mă duc în altă parte. În cele din urmă, am acceptat. Și am fost primit ca într-o familie. Erau marii actori din generația veche a Naționalului ieșean, bădia Sava (Costache Sava, *n.n.*), domnul Ion Lascăr care, cu toate că era pensionar, m-a solicitat să-i fiu partener la sărbătorirea celor 65 de ani de viață în *Căsătoria* de Gogol. Am jucat cu doamna Rela Ghițescu, am jucat cu Adrian Tucă, George Macovei, Valeriu Burlacu... Am învățat foarte mult de la ei. Eram, în același timp, destul de aproape de generația aflată în plină afirmare atunci la Iași: Sergiu Tudose, Violeta Popescu,

Petrică Ciubotaru, Dionisie Vitcu, la o diferență de numai șase ani. Și o parte dintre ei îmi spuneau: "Parcă ești de o viață aici!" Atmosfera era atât de plăcută, încât în primii ani așteptam cu toții să se termine mai repede concediul ca să ne putem întâlni. Prima zi de după concediu era o fericire, o bucurie generală. Astăzi, din păcate, nu mai e.

C.P.: *Ați pomenit de gen. Care era și care ar fi genul dumneavoastră, pentru că eu vă văd în mai multe...*

F.M.: Genul pentru care am fost adus și cu care m-am făcut cunoscut era actor de prestanță. Apropo de lucrul ăsta, un compliment deosebit mi l-a făcut doamna profesoară Ileana Berlogea care, văzându-mă în *Anecdote provinciale* unde jucam două roluri, a scris o cronică extraordinară despre mine și, întâlnind-o la puțin timp, m-am dus să-i mulțumesc: „Nu-mi mulțumi, Florine, pentru că eu te știam din Institut, unde jucai roluri de prestanță și, în momentul când te-am văzut, m-am uitat de trei ori în program să mă conving dacă ești într-adevăr tu." Nu m-a recunoscut!

C.P.: *Cum construiți un personaj, un rol? Ce date precumpănesc pentru dumneavoastră în pregătire?*

F.M.: Mă apropii de text cu o atenție extraordinară. În fiecare cuvânt, în fiecare virgulă, caut ceva care să dea pregnanță personajului, unicitate din punct de vedere al caracterului. Și caut să-mi creez o imagine, să-l văd. În momentul când ajung să-l vizualizez, personajul începe să aibă viața lui. Nu mă mai gândesc cum să gesticulez, cum să frazez, cum să acționez, imaginea capătă viață și gesturile nu mai sunt ale mele, sunt ale personajului, ale imaginii pe care am creat-o.

C.P.: *Ce roluri considerați că v-au marcat cariera?*

F.M.: Cred că în cariera unui actor fiecare rol constituie o etapă, o treaptă în evoluția lui. Eu am ținut și țin la toate rolurile. M-am simțit bine cu *Kalioșin*, cu *Anciughin* din *Anecdote provinciale* de Vampilov care mi-au adus premiul UNITER, cu *Naufragiatul* mare din *În largul mării* de Mrożek și cu Pepino din *Angajare de clovn* de Vișniec, care mi-a adus premiul pentru cea mai bună interpretare masculină la Festivalul teatrului scurt de la Oradea. Apoi, din aceeași dramaturgie a lui Vișniec, *Judecătorul* din *Spectatorul condamnat la moarte*, cu care am fost premiat la Timișoara. Roluri dragi mi-au fost și *Fortunato* din *Gâlcevile din Chioggia* și *Vecinul* din *Adunarea femeilor* de Aristofan, amândouă în regia lui Sandu Dabija, care m-au impus, ca să zic așa, în genul comic.

C.P.: *Ce roluri n-au venit, deși poate le-ați dorit cu ardoare?*

F.M.: Niciodată nu am spus că doresc un rol. E un fel de superstiție, pe de o parte: pe de altă parte, se știe că toți actorii își doresc rolurile pe care nu le pot juca. Mi-aș dori foarte multe roluri, dar e bine să ajung la ele prin opțiunea regizorilor, nu prin opțiunea mea.

C.P.: *Premiul UNITER din 1996 a fost o surpriză? Un stimulent profesional?*

F.M.: A fost o surpriză foarte mare și, bineînțeles, un stimulent. Surpriză, pentru că – așa cum am spus și la decernarea premiului – munca actorilor din afara Bucureștiului se face mai puțin cunoscută. Ne putem impune mai greu, mai ales în fața criticilor care văd premierele din București într-un orar, ca să spun așa, normal, pe când cele din țară sporadic și eventual în cadrul unor microstagiuni. Deci, munca noastră nu e văzută în continuitate și în totalitate. Bucuria a fost imensă, firește, pentru mine, deși în jur au existat și persoane reticente.

C.P.: *Sunteți un partener comod? Ce vă supără, ce așteptați de la relațiile cu partenerii?*

F.M.: Eu sunt foarte exigent. Îmi doresc să joc întotdeauna în compania unor actori buni, pentru că teatru nu se poate face de unul singur. Cel mai greu lucru pe scenă e să

joci de unul singur, să n-ai sprijin în partener – mi s-a întâmplat de câteva ori. Or, având un partener bun, un partener puternic, te sprijini – fiecare replică, fiecare relație, e o cărămidă pe care celălalt o pune pe cărămida servită de tine. Sunt exigent ca partener, căutând în același timp să-i ajut pe cei ce sunt alături de mine.

C.P.: *Dar în viață?*

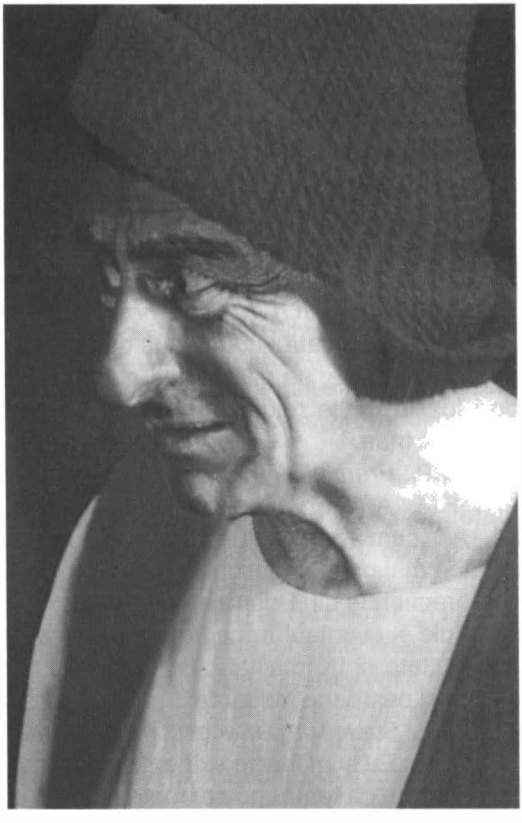
F.M.: Și în viață sunt la fel de exigent. Din cauza asta am destul de puțini prieteni. Cu toate că exigența mea se manifestă mai ales asupra celor care îmi sunt foarte aproape și foarte dragi. Cu oamenii care îmi sunt indiferenți nu sunt atât de exigent. Nu suport lipsa de seriozitate în muncă, mai ales în munca pe care o practic, nu suport minciuna, prostia și nepunctualitatea.

C.P.: *Cum e actorul modern pentru dumneavoastră? Cum l-ați defini?*

F.M.: Un actor pe care nu-l poți cataloga într-un anume gen. Un actor modern e un actor cu o rază foarte mare de abordare a personajelor. Practic, fără limite în puterea lui de creație. Și cu o putere de comunicare extraordinară.

C.P.: *Considerați că Teatrul Național din Iași este un teatru modern astăzi?*

F.M.: Teatrul Național din Iași a fost considerat întotdeauna, și chiar și acum, în oarecare măsură, un teatru conservator. Uneori pe drept, alteori pe nedrept. La ora actuală, în Teatrul Național e un schimb de generații care nu se face întotdeauna la parametrii cei mai înalți. Teatrul Național din Iași nu mai are actori de vârstă, cei mai în vârstă sunt actorii de 56 de ani, pe de o parte din cauza legislației, pe de altă parte din cauza sorții. Soarta a secerat înainte de vreme foarte mulți dintre actorii trupei ieșene, chiar înainte de a împlini vârsta de pensionare. A fost o vreme în care ne îngrozeam să auzim că ne-a mai dispărut un coleg, ne-a mai dispărut o colegă...Selecția tinerilor nu s-a făcut până acum cu discernământ și cred că e nevoie de o rigoare mult mai mare în ocuparea posturilor. Dacă o ducem tot așa, în curând Teatrul Național va fi numai cu numele și clădirea.



C.P.: *Care ar fi mesajul dumneavoastră, atunci, pentru tinerii actori?*

F.M.: Să învețe tot timpul. Meseria nu se învață în Institut, acolo se învață alfabetul meseriei. Meseria asta se învață până la pensionare sau până la ieșirea de pe scena vieții. E o meserie în care exigențele sunt foarte mari și fără o dăruire totală, fără a da prioritate profesiei în viața de fiecare zi, un actor nu va ajunge niciodată la rezultate. Mesajul: cei care vor să vină în Teatrul Național să vină pentru că vor să fie actori, nu pentru că vor să fie ieșeni. Teatrul se poate face pe orice scenă; dar unii vor să fie ieșeni și nu actori.

Constantin PARASCHIVESCU

Adi CARAULEANU

„În teatru, mereu este ceva de găsit, de perfectat."

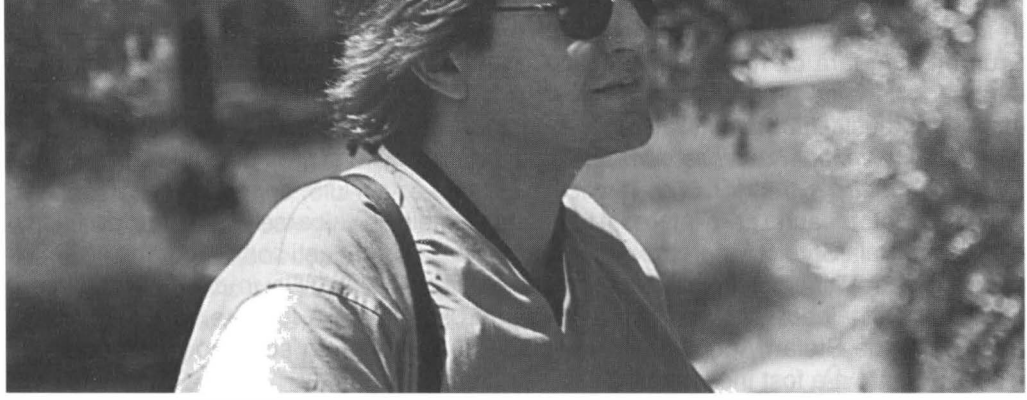
Adi Carauleanu s-a născut la Calafat. A absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti, în 1981. Actor la Teatrul „Vasile Alecsandri" din Iaşi, unde a jucat peste 50 de roluri, majoritatea principale, între care *Treplev* din *Pescărușul* de Cehov, direcţia de scenă Irina Popescu Boeru; *Eurites* din *Socrate* de Dumitru Solomon, regia Nicolae Scarlat, rol care i-a adus „Premiul tinereţii" la Festivalul Naţional de Teatru, Bucureşti; *Lagrange* din *Cabala bigoţilor* de Bulgakov, o montare de Horea Popescu; *Robespierre* din *Robespierre şi regele* de D.R. Popescu; *Achen* şi *Urniţa* din *Teibele şi demonul ei* de I. Singer şi *Trofimov* din *Livada de vişini* de Cehov, regia Alexander Hausvater. A publicat două volume de versuri. Din 1997 este director artistic al Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi.

Costin Manoliu: *În ce împrejurări ai ajuns la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi?*

Adi Carauleanu: La absolvire, în 1981, am ales Teatrul „Victor Ioan Popa" din Bârlad, pentru că la acea oră eram căsătorit cu o colegă din Bucureşti. În 1984, ar fi trebuit să mă întorc la Bucureşti. Aveam şi o propunere. Cu ocazia *Colocviilor de regie* care aveau loc la Bârlad, doamna Sanda Manu mi-a zis că mă va susţine pentru a fi cooptat în trupa Naţionalului din Bucureşti. Nu s-a întâmplat aşa, pentru că după o premieră de-a mea, am cunoscut o actriţă – actuala mea soţie, Doina Deleanu – şi în timpul unei vizite la Iaşi, întâmplător sau nu, poate Dumnezeu a aranjat asta, în aceeaşi zi se dădea concurs la teatru. Am concurat şi eu, am fost admis şi am rămas la Iaşi.

C.M.: *A existat un moment în care ai simţit că vocaţia dumneavoastră a început să se împlinească?*

A.C.: În teatru, mereu e ceva de găsit, de perfectat. Asta e marea lui frumuseţe. Înaintaşii noştri spuneau că actorul are de jucat cel mai important rol atunci când moare.



C.M.: *Ați trăit eșecul în cariera dumneavoastră?*

A.C.: Da. Am mirosit eșecul și e cumplit. Nimeni nu vrea să treacă prin eșec. Lucrul la un spectacol e la fel de pasionant, de greu și atunci când se ajunge la eșec. Numai actorul știe ce-i în sufletul lui după un rol care nu i-a ieșit cum dorea. Ce e de făcut? O iei de la capăt.

C.M.: *O cronică nefavorabilă poate influența traiectoria profesională a unui actor?*

A.D.: Da. Mai ales când actorul e la început de carieră. Întotdeauna m-am întrebat dacă trebuie să accept gândurile unui specialist despre munca mea. Când sunt lăudat cu argumente, mă bucur că există cineva care să-mi aprecieze efortul. Când sunt criticat, de multe ori îmi spun că respectivul cronicar n-a înțeles spectacolul, personajul etc. Cred că e bine ca cineva să observe ceea ce facem. Aș vrea ca prin ceea ce scriu criticii de teatru să ajute actorul, spectacolul, fenomenul teatral, să formeze gustul publicului. Cred că oricine scrie despre teatru trebuie să fi asistat măcar la câteva repetiții pentru a putea înțelege ce se întâmplă în procesul de realizare a unui spectacol și apoi în reprezentația de pe scenă, în fața publicului.

C.M.: *Ce înseamnă pentru actorul Adi Carauleanu un rol bun?*

A.C.: Cel care îmi oferă ocazia să explorez cât mai mult, să descopăr cât mai multe nuanțe ale existenței umane. E frumos să descoperi lumea prin artă. Ani de zile m-am gândit la *Mercutio* din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Nu l-am jucat și acum e cam târziu.

C.M.: *Publicitatea poate impune, poate „fabrica" un actor?*

A.C.: Da. Dar nu știu dacă e bine sau rău. E bine să ai pe cineva care să se ocupe de promovarea muncii tale, pentru ca tu, actor, să ai grijă doar de menirea ta. De multe ori, însă, publicitatea îl poate arunca pe actor într-un fals. Corect, cinstit, ar fi ca actorul să urce pe scenă, publicul să vină să-l vadă și aplauzele de la final să fie recompensa a ceea ce el a oferit în acea seară, fără influența unei reclame, a unei emisiuni de televiziune, a unui film în care a fost văzut. Dar acest lucru nu e posibil. Nu e ușor de disociat între valoare și popularitate.

C.M.: *În „Livada de vișini" jucați rolul* Trofimov. *Cum v-ați împăcat cu viziunea regizorală aparte pe care a avut-o Alexander Hausvater?*

A.C.: Din fericire nu a fost prima oară când am lucrat cu Alexander Hausvater, așa că n-am fost luat prin surprindere. A fost o muncă titanică. Pentru mine *Trofimov* a fost un personaj necunoscut, pentru că în viziunea lui Hausvater el nu mai e exponentul celor cu idei socialiste, utopice, ci un neputincios, ca mai toate personajele lui Cehov și totodată un om cu o mare bucurie de a trăi, de a împărtăși noul. E cel care dă sfaturi, care are idei pe care nu le va putea pune vreodată în practică. Cu Hausvater am explorat un univers întreg. Metoda lui – de a-ți da o mie de posibilități și apoi de a te lăsa singur să ajungi unde trebuie pentru a transmite publicului mesajul spectacolului – îți îmbogățește experiența de actor și, apoi, existența umană. Desigur, și ca director artistic al teatrului, m-am întrebat: rezistă textul lui Cehov la un experiment de tip Hausvater? Răspunsul: da. E un alt ritm, fără ca mesajul piesei lui Cehov să fie alterat. Hausvater ne pune pe o sfoară la o mie de metri înălțime și zice: „Treceți dincolo". În spectacolele jucate până acum, am reușit să trecem fără a cădea.

C.M.: *Care sunt criteriile dumneavoastră atunci când alegeți piesele ce urmează a fi jucate în teatru?*

A.C.: Întotdeauna ne-a interesat varietatea textelor și valoarea lor. Nu pot lipsi textele clasice. La Sala Studio, încercăm o stagiune cu texte românești contemporane. Vrem să oferim o șansă tinerilor dramaturgi români. Proiectele sunt: *Revin creierele călătoare* de Cătălin Mihuleac, *Circul Mateo* de Adrian Lustig în regia lui Dan Vasile, *Manualul întâmplător* de Ștefan Agopian. De asemenea, va fi pusă în scenă o piesă de Radu Macrinici, care n-a fost încă stabilită.

C.M.: *Sunteți director al Teatrului Național din Iași de patru ani. Care au fost împlinirile și neîmplinirile în această perioadă?*

A.C.: Împliniri au existat. Nominalizările pe care spectacolele și actorii teatrului le-au avut cu ocazia Premiilor UNITER, prezența la Festivalul Național de Teatru de la București, la Festivalul Internațional de la Sibiu, la Festivalul Internațional de la Piatra-Neamț sunt o dovadă că s-au făcut multe lucruri bune. De asemenea, cred că „atragerea" lui Alexander Hausvater în teatrul nostru a însemnat un câștig real și a revigorat trupa. Neîmplinirile sunt de ordin personal. Cred că mi-am făcut câțiva dușmani în teatru și asta e o mare durere pentru mine. Teatrul, cel de pe scenă, rămâne o minune a lumii. Ce se întâmplă în spatele scenei, în instituția teatrală, mă întristează și nu se potrivește deloc cu felul meu de a percepe lumea și relațiile umane.

C.M.: *Există conjuncturi exterioare teatrului, evenimente, mode, care influențează repertoriul teatrului sau maniera de a face un spectacol?*

A.C.: Da. Și influențele pot fi pozitive sau negative. De exemplu, spectacolul nostru cu *Livada de vișini* a fost construit în ideea de a fi racordați ritmului vieții de acum, de a ține cont de modificările care au apărut în felul în care publicul de azi percepe un spectacol. Cehov e universal, nu e doar al Rusiei și sfârșitului de secolul XIX. Încercările de a descoperi lucruri noi au cu siguranță legătură cu ceea ce se întâmplă în lume în momentul de față. În textul lui Cătălin Mihuleac, *Revin creierele călătoare*, e vorba despre puterea presei, de influența pe care o are. Teatrul e un fenomen viu, mereu în legătură cu ceea ce se întâmplă în afara lui.

C.M.: *Care sunt spectacolele pe care Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași le propune publicului în stagiunea 2000–2001?*

A.C.: La ora actuală jucăm *Livada de vișini* de Cehov; *Teibele și demonul ei* de I. Singer, *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes, în regia lui Alexander Hausvater; *Strigoii* de Ibsen, direcția de scenă Ovidiu Lazăr; *Tartuffe* de Molière, montat de Petru Vutcărău; *Chiriția* de Vasile Alecsandri, „o proprietate" a Naționalului din Iași. La Sala Studio: *Elisabeta I* de Paul Foster, direcția de scenă Irina Popescu Boeru; *Fata fără zestre* de A.N. Ostrovski și *Cine ajunge sus la fix* de Dumitru Solomon, ambele în regia lui Nikolov Perveli Vili; *Pelicanul* de Strindberg, montat de Dan Vasile; *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash; *Mașina de vânt* de Constantin Popa în regia autorului.

C.M.: *Ce simte un actor după ce aplauzele încetează la finalul spectacolului?*

A.C.: Aplauzele sunt punctul culminant. Atunci zbori printre nourași, întâlnești îngeri, le faci cu mâna, ei îți zâmbesc, după care cazi pe pământ, te duci să bei o bere și a doua zi o iei de la început.

C.M.: *Nu de mult ați publicat un al doilea volum de versuri cu multe poezii dedicate actorilor, colegilor dumneavoastră.*

A.C.: Dedicația este: „Prietenilor mei, oamenii". Cineva mi-a spus că are o undă de ironie. Cu atât mai bine. Colegii mei actorii m-au împins de la spate, acum câțiva ani, ca să public primul meu volum de versuri, care cuprinde de fapt poezii dedicate lor, în care am încercat să surprind felul lor de a exista artistic în viață. Recent, am recidivat, cu un volum inspirat tot de colegii mei.

C.M.: *Ne puteți deconspira un astfel de gând adresat unui coleg.*

A.C.: Am scris o poezioară dedicată unui coleg foarte drag nouă, Adrian Tucă, un mare actor care s-a prăpădit. „Un clovn / mergând cu colindul la Dumnezeu / Și acesta / primindu-l".

Costin MANOLIU

Ştefan OPREA

Un proces de exorcizare

Se poate elibera omul de trecutul său? Poate alunga umbrele care îl urmăresc şi-i întunecă viaţa? E bine să uite şi să ierte pentru a putea duce o existenţă normală? Mai poate asculta *Paulina Salas* muzica lui Schubert fără ca aceasta să-i reînvie momentele de violenţă, de umilinţă şi degradare la care a fost supusă? Acestea sunt întrebările pe scheletul cărora Ariel Dorfman îşi construieşte piesa – o piesă despre teroarea din perioada dictaturii chiliene. Iar la întrebările care se desprind din textul dramatic scriitorul adaugă altele, în caietul de sală, prin care vrea, desigur, să-i ajute pe autorii spectacolului în interpretarea piesei sale: „Cum se poate spune adevărul, dacă masca pe care am adoptat-o ajunge să se identifice cu chipul nostru? Cum să ştim dacă memoria ne salvează sau ne înşală? Cum să ne păstrăm inocenţa în mijlocul unei lumi rele şi corupte? Îi putem ierta pe cei care ne-au provocat daune ireparabile?".

Răspunsurile trebuie să le dea spectacolul. Şi le dă. Regizorul Petru Vutcărău le-a format în mod expres în acelaşi caiet-program (ele sunt formulate clar în spectacol): „E foarte greu să ştii să ierţi, să poţi ierta; dar e foarte important s-o faci. Cineva spunea că dragostea va salva omenirea, eu aş mai adăuga: *şi iertarea*".

Aşadar, să iertăm ca să putem trăi; să iertăm pentru a pune capăt urii şi violenţei; să iertăm pentru ca viaţa noastră să nu devină un şir nesfârşit de răbufniri, pentru ca lumea aceasta să nu se transforme într-un infern continuu. Să ne umplem sufletele de milă creştină pentru a putea recuceri dragostea!

Pledoaria regizorului are susţinere în text, căci Dorfman lasă multe porţi deschise în acest sens. Porţi deschise, dar şi glisante în aceeaşi măsură; încât spectacolul ar fi putut da şi răspunsuri exact opuse, dacă regizorul s-ar fi situat pe poziţia intransigenţei vindicative. Nu a făcut-o şi, într-un fel, trebuie înţeles: într-o lume contemporană bulversată de violenţă, de vindicţii fără sfârşit, de ură etc., Petru Vutcărău – cu riscul de a fi amendat, de a i se reproşa împăciuitorismul – încearcă să redescopere umanitatea pierdută a omului, să-i reamintească uitatele precepte morale, să-i întoarcă faţa spre iertare şi iubire. Sigur că e un proces complicat şi spectacolul chiar asta este: un proces de exorcizare; ca să uiţi trecutul, ca să te poţi elibera de fantasmele lui trebuie să te confrunţi cu ele şi să le învingi. *Paulina Salas* – victimă a perioadei de dictatură – îşi întâlneşte, într-o noapte torţionarul şi singurul ei gând e să-l ucidă; dinte pentru dinte, ochi pentru ochi.

Dramaturgul însă ambiguizează situaţia, sporind astfel dramatismul: *Paulina* pare a fi bolnavă, cu nervii zdruncinaţi, deci fără luciditatea necesară unei asemenea decizii, iar torţionarul pare a fi şi a nu fi cel bănuit. Multe semne (profesiunea de medic, vocea, luciul şi mirosul pielii, caseta cu muzică de Schubert) îl acuză; femeia e sigură că îl recunoaşte. El însă neagă şi se comportă ca o victimă a demenţei femeii. Între cei doi, soţul *Paulinei* – avocat, tocmai numit în comisia de anchetare a crimelor petrecute cu 15 ani în urmă – încearcă un balans al rezolvării fără violenţă: să cercetăm crimele petrecute, dar să nu-i arătăm pe criminali. Asistăm la un proces ad-hoc, foarte complicat, în care psihologiile de călău şi

victimă, de vinovat și nevinovat se dezvăluie într-o tensiune dramatică acută, în care adevărul și aparența adevărului câștigă alternativ prim-planul confruntării. În tot acest proces, femeia parcurge spinosul drum al curățirii de mizeriile care i-au maculat ființa, se eliberează; scena zguduitoare a vomei e metafora esențială a deznodământului. Epuizată de această noapte de coșmar, ea nu are puterea să-l ucidă pe fostul (presupusul) torționar.

Este o victorie a rațiunii sau a milei creștine? Dar nu mai are importanță; important rămâne faptul că totul a fost dezvăluit, că lumea a aflat ce s-a petrecut în tragica perioadă și a înțeles de ce este în stare omul sub imperiul urii și al violenței; dacă este suficient *a afla* și *a înțelege* rămâne la judecata spectatorului.

Petru Vutcărău și-a construit spectacolul cu minuțiozitate și coerență ideatică, mizând inteligent pe jocul ambiguității și conducând dezbaterea spre deznodământ prin hățișul de acuzații și mărturisiri (reale sau false?), de apeluri la clemență și toleranță, de învinuiri și dezvinovățiri, de izbucniri și temperări ale mâniei, de pierderi și regăsiri ale puterii de judecată – adică prin situații și stări cărora a știut să le dea măsura cea mai potrivită pentru a obține tensiunea și cursivitatea dramatică reclamate de datele textului.

Având o remarcabilă putere de sinteză, el a reușit să conjuge strâns disponibilitățile interpretative ale actorilor, să pună în valoare spațiul de joc ofertant creat de Axenti Marfa (cu rafinamente plastice și ingenioase sugestii de dinamică scenică), totul inundat de o muzică în spiritul febril al dezbaterii – muzică în care prim-planul este ocupat de *Fata și Moartea* de Schubert.

Început lejer, cu o scenă de familie aparent fericită, spectacolul capătă un crescendo dramatic permanent, atingând puncte de maximă încordare – în care ideile explodează în replici și situații-limită, în care glonțul răzbunării e gata să țâșnească de pe țeavă și în care, în sfârșit, femeia – fosta victimă, acum în postură de judecătoare gata să-l condamne la moarte pe fostul (sau presupusul) torționar – cedează, renunță, învinsă de propria-i rațiune. Acesta pare a fi finalul spectacolului și publicul e gata să aplaude. Regizorul adaugă însă un foarte scurt codicil din care reiese că, în urma procesului de exorcizare, femeia și-a recăpătat echilibrul sufletesc; cuplul familial și-a regăsit liniștea. Iar fostul (sau presupusul) torționar, liber, îi privește de la distanță: cu reproș pentru ceea ce i s-a întâmplat sau cu recunoștință pentru iertarea obținută?

Pentru Tatiana Ionesi rolul *Paulinei Salas* marchează apogeul carierei. I-am bănuit întotdeauna disponibilitățile dramatice deosebite, dar nu i le-am văzut niciodată atât de deplin puse în valoare ca acum. Ea parcurge cu mare siguranță o partitură dificilă, păstrând mereu echilibrul fragil al personajului între raționalitate și bănuiala de tulburare nervoasă; oricum, o psihologie răvășită, bântuită de fantasme, marchează decisiv personajul și actrița își asumă această psihologie cu o convingere impresionantă și cu mijloace actoricești sigure. De la feminități agreabile și incitante, la paroxismul izbucnirilor, al exploziilor vindicative, evoluția ei are coerență și logică, motivații subtile și iradianță. Miezul dramatic al spectacolului e al ei și ea îi dă consistență emoțională și vigoare rațională. În rolul lui *Ricardo Miranda*, Florin Mircea e, ca întotdeauna, exact, riguros în urmărirea logicii personajului, purtându-l pe acesta de la afabilitatea inițială, la spaimele și dezvinovățirile ulterioare – totul colorat discret de ambiguitate: este sau nu este *Ricardo* torționarul de ieri al *Paulinei Salas*? Un personaj pe muchie de cuțit, păstrat ca atare de actor cu abilitate.

Într-o situație dificilă se află *Gerardo*, personajul interpretat cu distincție și nerv

de Sergiu Tudose. El e soţul iubitor al femeii-victimă şi, în acelaşi timp, membru al comisiei care anchetează crimele de altădată. Ca soţ trebuie să-şi salveze dragostea şi căsnicia, deci ar trebui să fie alături de soţia sa în acţiunea ei vindicativă. Ca om al justiţiei trebuie să respecte rigorile legii. Sfâşierea între acest doi poli dă măsura dramatismului cu care Sergiu Tudose îşi încarcă personajul într-o evoluţie scenică de un dinamism interior impecabil.

Fecioara şi Moartea este un spectacol de o actualitate frapantă.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Fecioara şi Moartea **de Ariel Dorfman. Traducerea: Sebastian Bujor şi Jorge E. Gonzales Contreras. Regia: Petru Vutcărău. Scenografia: Axenti Marfa. Cu: Tatiana Ionesi, Sergiu Tudose, Florin Mircea. Spectacol realizat în colaborare cu Ambasada Republicii Chile şi cu Centrul Cultural al Americii Latine şi Caraibelor. Data premierei: 9 martie 2001.**

PESCĂRUŞUL – o nouă viziune

Am văzut multe spectacole cu *Pescăruşul* lui A.P. Cehov – unele foarte bune, realizate de regizori importanţi şi cu distribuţii mari; cel mai bun rămâne, pentru mine, spectacolul Cătălinei Buzoianu, de la Teatrul Mic din Bucureşti.

Dar iată, în actuala stagiune a Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, un spectacol cu aceeaşi piesă, în regia actorului Vitalie Bichir şi cu interpreţi foarte tineri – studenţii anului IV de la Facultatea de Teatru a Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi (clasa: Cornelia Gheorghiu, Emil Coşeru). Spun de la început şi fără nici o reţinere: un spectacol minunat, de o frumuseţe pură, novator ca viziune regizorală şi interpretare, propunându-ne gândirea tinerei generaţii de creatori – generaţia secolului XXI. Renunţând la toate poncifurile teatrale, despărţindu-se de manierele tradiţionale, regizorul şi interpreţii mizează pe capacitatea lor de invenţie scenică, de spontaneitate, de expresivitate juvenilă (în cel mai frumos înţeles al cuvântului), de sinceritate netrucată, venind în întâmpinarea gustului unui public deschis spre noutate. Din acest punct de vedere, ei sunt în acord absolut cu Cehov care, chiar în această piesă, afirmă că teatrul contemporan e numai rutină şi prejudecată şi că e nevoie de *forme noi*.

Vitalie Bichir – care şi-a dovedit disponibilităţile creatoare şi în alte încercări anterioare – îşi afirmă, din ce în ce mai sigur, calităţi regizorale surprinzătoare, intuiţii de mare originalitate, capacitate inedită de lectură a textului dramatic şi de expresie scenică foarte plastică şi dinamică. În cazul *Pescăruşului*, el a demontat textul cehovian şi l-a remontat după o logică proprie, fără a-i afecta spiritul, poezia, emoţia, fără a lăsa în afară nimic din ceea ce a vrut Cehov să spună, păstrând întregi caracterele şi relaţiile, atmosfera şi conflictele, psihologiile şi tensiunea internă a tramei. Totul este însă curăţat de orice încărcătură inutilă – de la costumaţia personajelor la decor şi de la mişcare la rostirea replicilor. Costumaţia e minimă, lăsând trupurile tinere ale actorilor să-şi etaleze frumuseţea şi prospeţimea, iar decorurile lipsesc cu desăvârşire; în scenă –

doar zece scaune şi un cearşaf alb, dar nici o clipă ea nu pare goală, căci spaţiul dramatic primeşte consistenţă de la actori, din dispunerea lor în scenă. Este aici un model de folosire a corpurilor în locul obiectelor cu care scenografia tradiţională umple, de regulă, spaţiul scenei. Scena însăşi nu e cea italiană, nu e limitata „cutie cu iluzii", închisă, despărţită de public prin proscenium, ci un spaţiu deschis, care primeşte sensul nelimitării tocmai prin nelimitarea dinamicii trupurilor. Aşadar, decorul uman face inutilă orice altă mobilare a spaţiului dramatic.

Niciodată personajele acestei piese nu mi s-au părut atât de vii, de animate de flacăra pasiunilor, dorinţelor, tristeţilor lor. Ele vorbesc mult, râd, plâng, cântă, dansează, se zbuciumă, se chinuiesc în efortul de a se înţelege şi suporta, de a se descoperi, de a-şi înfrunta destinul. Niciodată nu am văzut folosit mai judicios şi mai plin de sens *simbolul pescăruşului*. De obicei, pasărea împuşcată era chiar o pasăre (reală sau de recuzită) adusă şi aruncată la picioarele *Ninei Zarecinaia*. Vitalie Bichir a creat un personaj de o frumuseţe fascinantă, care se implică în acţiune, îi veghează, îi însoţeşte pe *Kostea Treplev* şi pe *Nina* în acţiunile lor, se contopeşte cu ei în unele momente, iar aceştia îşi asumă destinul lui – asumare care e însăşi esenţa piesei cehoviene. Felul cum se realizează în scenă această splendidă metaforă este tulburător; e ca şi cum un poet inspirat ar spune cea mai frumoasă poezie despre viaţă şi moarte, despre aspiraţia spre taina creaţiei desăvârşite – aspiraţie care e atât a lui *Treplev*, cât şi a *Ninei* – cu nuanţări diferite pentru fiecare: *Treplev* se prăbuşeşte sub apăsarea imposibilităţii de a atinge absolutul râvnit, iar *Nina* acceptă jertfa compromisului şi a rutinei de dragul artei sale.

Jocul actorilor-studenţi e tineresc, viu, dinamic, nuanţat de o mare sinceritate, acurateţe a mişcării şi rostirii; vocile lor sunt curate, intonaţiile sunt când calde, când tăioase, când sfâşietoare. Meritul e al întregii echipe, care se prezintă omogenă, asigurând unitatea de ton şi de stil a spectacolului. Distincţiile sunt greu de făcut într-o asemenea situaţie. Totuşi, Marius Manole impune un *Kostea Treplev* răvăşit de dramatismul aspiraţiei lui, de neînţelegerea celor din jur şi de propria-i imposibilitate de a-şi realiza sau măcar de a-şi înţelege până la capăt sensul aspiraţiei. O foarte sensibilă prezenţă scenică este Ionela Hanganu în rolul *Pescăruşului* – personaj-metaforă, cum spuneam, inventat de regizor. Senzaţia de zbor, de pasăre-destin pe care actriţa o conferă personajului prin întreaga ei evoluţie, modul în care se implică în relaţia scenică, sporind dramatismul conţinut al celorlalte personaje, sunt cu adevărat demersuri inedite – regizorale şi interpretative. Cristian Popa în rolul lui *Trigorin* şi Emilian Oprea în rolul *Doctorului Dorn* evoluează cu distincţie, colorându-şi personajele cu nuanţe exacte. Sunt două roluri excelent interpretate. Încă o menţiune specială mai facem: Elena Andron în rolul *Maşei*. Adânca tristeţe a personajului – decurgând din dureroasa neîmplinire a iubirii pentru *Kostea* şi din acceptarea deznădăjduită a căsătoriei cu modestul *Medvedenko* – are, în interpretarea actriţei, profunzime, fior dramatic autentic.

Evoluţii bune, dovedind exacta înţelegere a psihologiei şi stării dramatice a personajelor au Florentina Ţilea (*Nina*), Ludmila Filip (*Arkadina*), Liviu Pintileasa (*Sorin*), Luiza Mălăşincă (*Polina*), Marius Năstruşnicu (*Şamraev*) şi Alin Florea (*Medvedenko*).

Ideea conducerii Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi de a prelua pe afişul său acest spectacol a fost excelentă, căci astfel poate fi văzut de toţi adevăraţii iubitori de teatru.

INTERVIU

Yuri KORDONSKY

„Venirea mea la București parcă ar fi o întoarcere acasă"

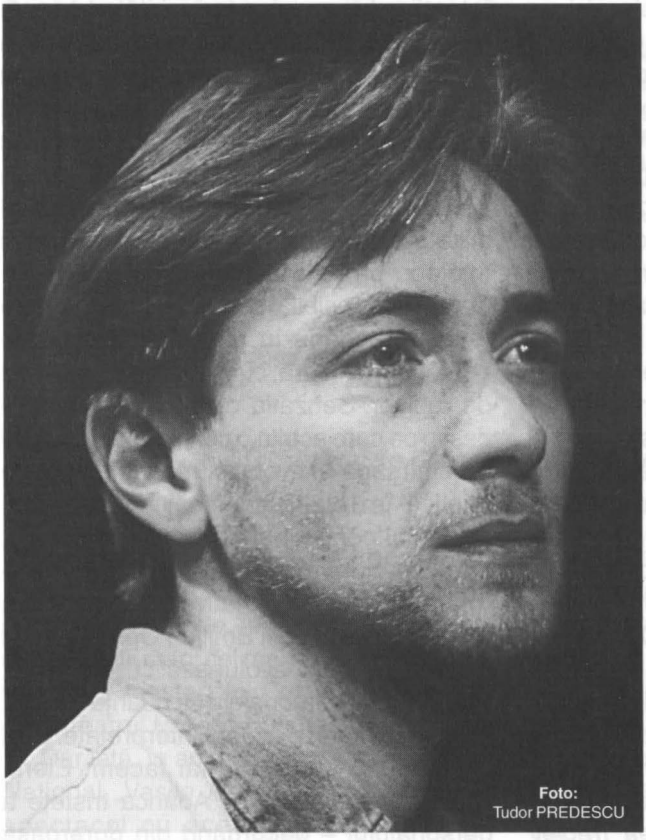


Foto: Tudor PREDESCU

Yuri Kordonsky, regizor și actor la Malâi din Sankt Petersburg, a fost invitat de direcția Teatrului „L.S. Bulandra" să monteze spectacolul *Unchiul Vania* de A.P. Cehov. S-a născut la Odesa, în 1966, unde a absolvit Universitatea, Facultatea de Matematică. În 1989 a intrat la Academia de Teatru din Sankt Petersburg, Secția actorie și regie teatru și film, Facultatea de Regie, clasa profesorului Lev Dodin. A jucat în câteva spectacole mari, dintre care *Gaudeamus*, prezentat și la București, acum șase ani, în cadrul Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Activitatea regizorală include producții realizate la Sankt Petersburg, dar și la Classika Theatre din Washington DC. În ultimii ani a participat la *work-shop*-uri organizate în Spania și Germania de Uniunea Teatrelor din Europa pentru tineri actori. A susținut, la Sankt Petersburg, un atelier de creație pentru tineri regizori din teatrele membre ale aceleiași Uniuni.

În *Unchiul Vania* au fost distribuiți actorii Horațiu Mălăele, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Irina Petrescu, Cornel Scripcaru, Ana Ioana Macaria, Ionel Mihăilescu, Anca Sigartău, Andreea Bibiri, Șerban Pavlu și Marius Chivu. Decorurile și costumele la spectacol poartă semnătura scenografei Elena Dmitrakova, de asemenea din Rusia.

Maria Sârbu: *Sunteți discipolul lui Lev Dodin, montați și jucați pe scena teatrului pe care îl conduce acest mare regizor. După experiența cu actorii ruși și actorii americani, cum este să lucrezi cu actorii români, cum vă simțiți în anturajul lor?*

Yuri Kordonsky: Sunt din Odesa și venirea mea la București parcă ar fi o reîntoarcere acasă. Nu am sentimentul că mă aflu într-un loc nou. În Sankt Petersburg m-am stabilit fiind deja om matur, dar vă mărturisesc că în 12 ani nu m-am adaptat iernilor din orașul de pe Neva. Le suport foarte greu. Referitor la experiența mea cu actorii americani, aceasta diferă mult de experiența pe care o am cu actorii ruși. România, însă, este mult mai aproape de ceea ce facem noi la Malâi Teatr. Europa este pătrunsă, într-un fel sau altul, de tradiții asemănătoare, iar America este îndepărtată de teatrul european, pe care îl cunoaște foarte puțin, deși manifestă interes, de exemplu, pentru școala rusă de teatru.

Americanii au convingerea, totuşi, că teatrul lor este construit după sistemul Stanislavski şi că ei păstrează curat acest sistem. În realitate, nu e chiar aşa. Altele sunt acolo principiile ritmului de lucru la spectacol, adică se montează foarte repede. Influenţa comercială.

M.S.: *Jucaţi şi montaţi spectacole într-un teatru prestigios. Pledaţi pentru teatrul de repertoriu sau pentru teatrul pe proiecte?*

Y.K.: În Rusia există în prezent aceleaşi probleme privind reforma în instituţiile de spectacol, dar toate încercările de a reforma teatrul nu au dat rezultate. Cred că ar fi foarte rău, sau chiar o catastrofă, dacă vom pierde teatrul de repertoriu. Vom pierde în general teatrul.

M.S.: *Cum a fost trecerea de la informatică la actorie şi regie?*

Y.K.: Sângeroasă, aş spune. De fapt, totul a început la 10 ani, când am jucat într-un film pentru copii, după care au urmat şi altele. Când am intrat la Facultatea de Matematică a Universităţii din Odesa eram sigur că mi-am ales în viaţă calea cea dreaptă, dar m-am plictisit repede. Am început să frecventez teatrul studenţesc, formând chiar o trupă a mea. Am participat şi la emisiunile televizate ale Clubului celor veseli şi ingenioşi (KVN), foarte populară la televiziunea unională din fosta URSS. Ne numeam „gentlemenii din Odesa". Unii dintre foştii mei colegi fac *show*-uri la televiziune, alţii au plecat în străinătate, iar eu m-am întors din drum, alegând arta teatrală. Pentru părinţi a fost neaşteptat. Doar două luni am lucrat ca programator. În acel moment ştiam deja multe despre teatru, citeam, văzusem şi spectacole la Moscova, Petersburg, mergeam special să le văd în timpul vacanţelor. Ştiam că Lev Dodin forma, în 1989, o promoţie. Am intrat din primul an la regie, terminând astfel, în 1995, cea de-a doua facultate.

M.S.: *Cum aţi ajuns să montaţi „Unchiul Vania" la Teatrul „L.S. Bulandra"?*

Y.K.: Am cunoscut-o pe Cătălina Buzoianu în Germania, unde conducea un seminar al tinerilor artişti din teatre-membre ale Uniunii Teatrelor din Europa. La sfârşit, am făcut un schimb de impresii, că ar fi bine dacă cei prezenţi ar merge în diverse ţări să monteze. Peste un an am primit o scrisoare de la directorul Teatrul „L.S. Bulandra", care mi-a spus că doamna Buzoianu i-a vorbit despre mine şi că el doreşte să mă invite să realizez un spectacol.

M.S.: *Alegerea piesei vă aparţine?*

Y.K.: Eu am propus două texte de Cehov şi conducerea teatrului a ales *Unchiul Vania*.

M.S.: *Aţi jucat în „Platonov" de Cehov, dar aţi montat vreodată Cehov?*

Y.K.: Nu. Ca regizor e primul spectacol Cehov, în afară de lucrările studenţeşti.

M.S.: *Cum aţi gândit iniţial această creaţie?*

Y.K.: Concepţia pentru mine înseamnă să citeşti foarte atent piesa şi să încerci să înţelegi ce a scris autorul. Prin ce metode ne vom exprima, clasice sau de avangardă, nu contează. Totuşi, noi, actorii şi regizorii, suntem oameni moderni şi ne manifestăm, prin ceea ce facem, sentimentele de astăzi, relaţiile de astăzi, experienţa de astăzi. Cred că textul lui Cehov trebuie să fie viu şi nu un muzeu.

M.S.: *De ce aţi ales să montaţi o operă clasică?*

Y.K.: Pentru că îmi place foarte mult. Sunt puţine texte contemporane foarte bune. Am citit multe piese ruseşti noi, însă nu m-au emoţionat. Se spune că ar fi un alt limbaj teatral.

M.S.: *Ţine de pregătirea în facultate?*

Y.K.: La Academie făceam şi spectacole bazate pe literatura contemporană, chiar mai mult decât pe cea clasică. Lev Dodin întotdeauna încerca să le alterneze. La clasici sunt abordate marile probleme sociale, foarte actuale, de aceea există un viu interes pentru montarea lor, iar dramaturgia contemporană, după părerea mea, pare mică.

M.S.: *În „Unchiul Vania" aţi distribuit actori mari: Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ, Irina Petrescu, Horaţiu Mălăele şi alţii. Cum a fost, totuşi, întâlnirea cu asemenea actori?*

Y.K.: Nu ştiu dacă lucrează tot aşa la toate spectacolele, dar au repetat cu dăruire totală, cu multă dorinţă şi energie. Aceşti artişti nu întâplător au ajuns stele, pentru că

într-adevăr sunt stele. Sunt mari actori. Mă refer la cei care sunt în spectacol, dar știu că trupa Teatrului „L.S. Bulandra" este puternică. Am lucrat cu ei cum sunt obișnuit să lucrez acasă. Școala mea este de a-l face pe actor, alături de regizor, autorul spectacolului. El trebuie să fie sută la sută autorul rolului său, să joace cu sentimentul că el a creat acest spectacol. Nu știu în ce măsură îmi reușește acest lucru, dar încerc. Uneori actorul mă întreabă la repetiții, de exemplu, pe ce scaun să se așeze. De obicei, răspund „nu știu". Pe care vrei, pe acela te așezi.

M.S.: *Îi dați liberatea totală.*

Y.K.: Nu am aplomb de regizor, nu am pretenția să fiu stăpânul spectacolului. Doresc doar ca acest spectacol să iasă bine. Un singur om nu-l poate face. E nevoie de mai multe opinii, chiar de conflict. Prefer discuțiile asupra spectacolului, iar atunci când un actor își spune punctul de vedere, întotdeauna îl ascult și dacă are dreptate accept părerea lui.

M.S.: *Actorii de la „Bulandra" și-au manifestat entuziasmul în ceea ce privește stilul dumneavoastră aplicat la repetiții.*

Y.K.: S-a lucrat bine, nu pentru că eu aș fi bun.

M.S.: *Scenografia aparține unei creatoare tot din Rusia, Elena Dmitrakova. Ați mai colaborat cu ea?*

Y.K.: Este pentru prima dată. Ne-am gândit mult la decorurile acestui spectacol, înainte de a veni în România. Consider că în procesul creării decorurilor începi să cunoști mai bine piesa și este o etapă importantă în lucrul asupra viitorului spectacol.

M.S.: *Faceți și dramatizări de texte?*

Y.K.: Am lucrat un text de Dostoievski, în Statele Unite, precum și unul de un autor israelian, la Sankt Petersburg.

M.S.: *Cum este astăzi publicul în Sankt Petersburg?*

Y.K.: Foarte bun. E cel de dinaintea anului '90 și sălile sunt pline. Aceasta se întâmplă pentru că prețul biletelor este foarte mic și oricine își poate permite să meargă la teatru. Deși teatrele sunt foarte sărace și nu au bani pentru producții, nu pot ridica prețul la bilete. Ar pierde spectatorii. Este aceeași problemă ca și aici, în România. La noi există un public de intelectuali, care dau încredere, exprimându-și astfel dorința ca teatrul să nu moară. Desigur, teatrul nu întotdeauna justifică un asemenea credit, dar uneori publicul mulțumește și pentru un spectacol prost.

M.S.: *Care sunt teatrele mari în Sankt Petersburg, la concurență cu Malâi Teatr?*

Y.K.: Teatrul Mare Dramatic, care a fost condus mult timp de vestitul regizor Tovstonogov, acum plecat din viață. După moartea marelui creator, teatrul a avut momente grele, dar s-a reușit depășirea obstacolelor, spre deosebire de alte teatre, părăsite de liderii lor. De exemplu, „Lensovet", după retragerea lui Vladimirov, nu mai are aceeași strălucire. Aș numi și alte teatre de succes, precum „Alexandrinski", „Na Liteinâi" ș.a.

M.S.: *Au apărut noi teatre în Sankt Petersburg?*

Y.K.: S-au înființat mici companii, unele în scop comercial, altele reunind grupuri de actori care s-au săturat să tot șomeze, prezentând mai degrabă spectacole aproape gratuit. De obicei, teatrul continuă să evolueze în tradiția clasică, în limita marilor teatre de repertoriu care aveau o epocă de strălucire și în perioada sovietică. Apar noi regizori, noi actori, dar în același sistem.

M.S.: *Învățământul artistic s-a schimbat sau se predă după aceeași metodă?*

Y.K.: În metoda de predare nu sunt schimbări, dar în calitatea predării există. În ultimii zece ani au plecat din viață o întreagă pleiadă de minunați profesori. O școală bună întotdeauna e compusă din personalități. Dacă ele există, atunci și școala există. Mă refer, desigur, la Academia de Teatru din Sankt Petersburg, al cărei nivel a crescut

mult. Au plecat adevăraţii pedagogi trimişi de Dumnezeu. Iar acum se dau nişte salarii atât de mici, încât nici oamenii care au energie, forţă, talent nu mai pot rezista. Sunt nevoiţi să lucreze spectacole, să-şi găsească de lucru la televiziune sau în altă parte. Mi se pare că în România e la fel.

M.S.: *Cum rezistă Malâi Teatr, condus de Lev Dodin?*

Y.K.: Sponsorul principal al teatrului nostru este combinatul petrochimic –, o uriaşă întreprindere în frunte cu un preşedinte – petrolist, un om de afaceri, bancher, dar îndrăgostit de teatru ca un copil. Sunt, însă, puţini asemenea oameni.

M.S.: Spectacolele montate de Lev Dodin au o viaţă foarte lungă. Cărui fapt se datorează? *Gaudeamus*, spectacolul pe care l-am văzut în 1995 la Bucureşti, încă se mai joacă.

Y.K.: De 11 ani se joacă. În luna iunie va avea loc reprezentaţia cu numărul 400. Cu acest prilej, la teatru va fi o mare sărbătoare. Spectacolele trăiesc mult, fiindcă se lucrează mult la ele. Se depune o muncă enormă, care, desigur, se reflectă asupra calităţii spectacolului. De asemenea, *Fraţi şi surori* e în repertoriu de 15 ani. Câteva generaţii au văzut această creaţie. La reprezentaţiile cu *Gaudeamus* vine o echipă de fani, elevi de cincisprezece ani, care au văzut de 10–12 ori spectacolul.

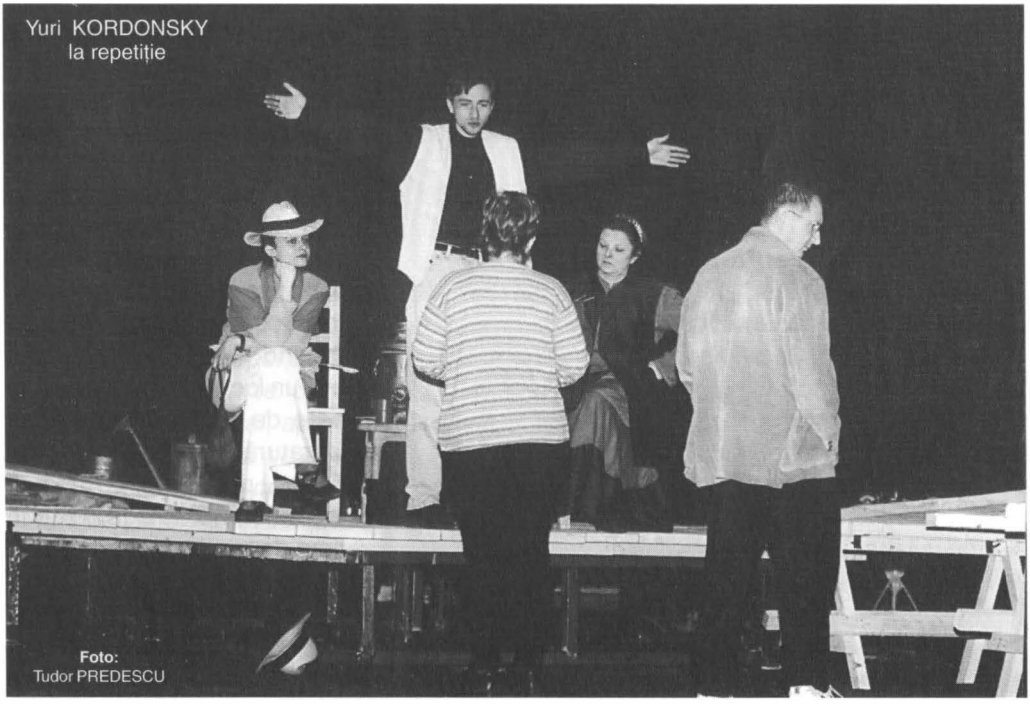
M.S.: *Ce e nou la Malâi Teatr?*

Y.K.: Lev Dodin repetă la *Pescăruşul*. În iunie va fi premiera. În paralel, se lucrează la alte două producţii.

M.S.: *Ce proiecte aveţi pentru stagiunea viitoare?*

Y.K.: Am o ofertă din Washington, unde mi s-a propus să montez şi să predau un curs la o şcoală de teatru. Probabil voi pune în scenă *Căsătoria* de Gogol.

Maria SÂRBU



Yuri KORDONSKY
la repetiţie

Foto:
Tudor PREDESCU

SPECTACOLE

Un anotimp de teatru

Foto:
Florin BIOLAN

Într-un Bucureşti înghesuit între târguri de Paşti, alerg într-o după-amiază destul de însorită spre Teatrul Mic. Este Joia Mare a Săptămânii Mari, când toată lumea scotoceşte „buzunarul" pieţelor ieftine sau ungherele caselor prăfuite, mă rog... Oamenii doresc o zi în care să-şi mai astâmpere oboseala; eu doresc o după-amiază în care să vorbesc cu Valeria Seciu. Aşa că alerg spre Teatrul Mic la ora când actorii tocmai au luat vacanţă. Stăm la masa unde se citesc textele, îmi place mie să cred, şi îmi aduc aminte de „Spiritul" Cătălinei Buzoianu, de „Spiritul" Valeriei Seciu care mă priveşte cu ochi mari şi frumoşi. *„Doar câteva întrebări, nu?"* „Da, doar câteva întrebări", răspund gândindu-mă să epuizez totuşi lista zecilor de idei care mă încolţesc din ce în ce mai mult privind masa. În fond, stau într-un loc de „inspiraţie". Cine este de fapt profesoara de literatură – *Vivian Bearing* din *Spirit*, personaj care m-a încremenit fără vlagă în scaun timp de o oră şi jumătate?

– *Este un personaj, pur şi simplu. Şansa spectacolului stă în faptul că textul nu prezintă doar un caz patologic,*

o boală. Este vorba de metafora timpului nostru tulburat, aproape nebun! Totul ține de noi și de ceea ce trăim noi acum. Sigur că îmi caut încă personajul, el se mișcă pentru că poartă cu sine o valoare și este viu. Chiar dacă la început pare încremenit.

Mă simt deja mai bine: personajul care se impune cu atâta convingere și tărie de caracter într-o problemă umană, vulnerabilă, are nevoie, la rândul lui, de acomodare, de legături înspre cei care-l judecă. Aproape că am uitat puterea noastră de a judeca obiectiv un personaj. Ce-l leagă de mine ca potențială sursă de informație?

– Textul lui Margaret Edson aduce o punte, îmblânzește cumva trecerea spre public prin anumite forme, de pildă, ați observat că există multumor. Un asemenea caz al personajului meu, care trăiește în mediul acelui spital, fără culoarea umorului ar fi poate mai greu de primit. Este un lucru aproape deliberat ca el să poată ajunge mai ușor, mai blând cumva, spre spectator.

Blândețea îmi aduce aminte de „poezia scenică" a Cătălinei Buzoianu, de eseurile teatrale nuanțate încă din *Pescărușul* sau *Pelicanul*. Valeria Seciu ar putea scrie o carte despre relația cu această regizoare. Nu o va face. Bineînțeles. A vorbit atât de mult despre Cătălina Buzoianu, încât a ajuns în punctul de a o apăra. Asta mă face să gândesc dacă nu cumva ceva s-a schimbat o dată cu *Spirit*.

– A existat o atmosferă de spectacol absolut extraordinară, delicată. N-am mai întâlnit-o niciodată, sper să nu fie și ultima! O comunicare foarte bună, un fel de respect, dar nu formal, apărut din clișeele noastre zilnice. Parcă se năștea pe loc cu o grijă a fiecăruia de celălalt.

Îmi dau seama din ce în ce mai mult că Valeria Seciu s-a simțit bine lângă personaj, lângă istoria, nehotărârea, sau curajul lui. Dar trebuie să fi avut ipostaze contrarii. Ce se întâmplă cu ele? Unde își ascund actorii nemulțumirile și refuzul?

– Încerc să uit unele personaje, și chiar reușesc, pentru că mă ajută să le îndepărtez. Nu-ți poți stabili în toate rolurile afinitatea, persoana care ești de fapt. Aceste ipostaze nu sunt niște eșecuri, dar nu te avantajează să găsești între tine și ele legătura cea mai importantă.

Ca-n viață?

– Granița dintre viața pe scenă și cea personală este discutabilă. Personajele mele mă însoțesc dar, din fericire, ele însoțesc de obicei un actor într-un mod neștiut de el până la capăt. Nu putem gândi în limite timpul unui personaj, timpul nostru, timpul altui personaj, un alt timp al nostru... Influența lor este una personală, care ține de sufletul fiecăruia dintre noi.

Mă gândesc la sufletul actriței care stă lângă mine ca la un pahar cu apă. Teribil de fragil, ca o condiție *sine qua non* a actorului.

– Nu cred că e vorba de fragilitatea mea personală, ci de a rolului. Am (ca fiecare om) perioade de vulnerabilitate, de sensibilitate, dar sunt mult mai puțin fragilă decât par pe scenă.

Rămân totuși la ideea că am în fața ochilor un om sensibil și sincer. Coborât parcă dintr-un anotimp de teatru în timpul nostru tulburat, căutând la întrebările mele, ale noastre, ale orișicui, un răspuns care să mulțumească și întrebările sale.

– Pentru mine în acest moment un personaj, o piesă, o întâlnire, nu se opresc aici. Nu înseamnă numai atât. Ele sunt o experiență de viață în care mă arunc cu curaj și multă îndrăzneală, încheind timpul vieții mele artistice și nu numai. Nu mă mai gândesc la personaj, nici nu mai spun cuvântul acesta, el oricum este viu, umblă pe lângă mine fără să-mi lase loc liber între un timp al creației și unul al vieții. Totul este amestecat și asta nu mă sperie deloc!

Claudia UPAN

Nicolae PRELIPCEANU

La Teatrul Mic se „dă" spirit

N-aş fi îndrăznit să spun – înainte de a afla că asta este realitatea – că autoarea piesei de mare succes *Spirit* (*Wit* în original), Margaret Edson, nu e o profesionistă a scrisului, deşi acesta este senzaţia pe care ţi-o dă textul ei. De fapt, neprofesionismul ei, totuşi atins de graţia literaturii autentice, se dezvăluie într-un singur unghi, şi anume acela al temei alese, care este enormă, imensă, capitală: lupta cu moartea. Îmi amintesc şi azi că Rilke îl sfătuieşte pe tânărul poet prieten să nu se ia de la început la luptă cu marile teme şi idei ale lumii, coborându-şi privirile – lirice, desigur – asupra vieţii amănunţite, cu care este familiarizat. Lupta cu moartea i-ar rămâne, respectând acest sfat, în exclusivitate lui Shakespeare.

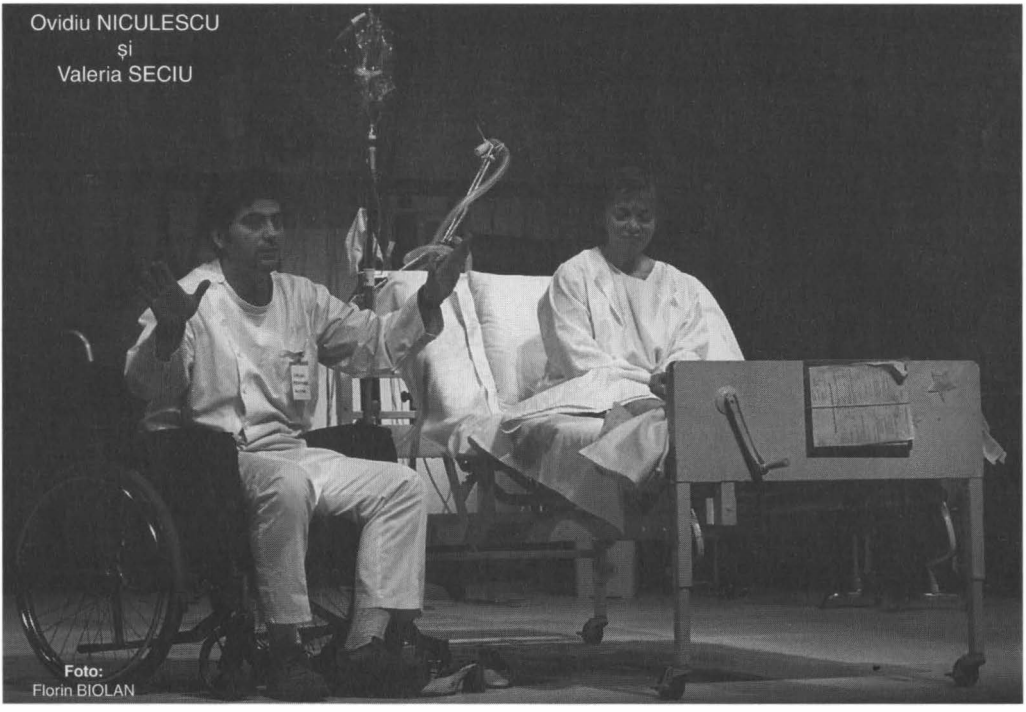
Dar iată că „excepţia întăreşte regula": niciodată n-am să înţeleg cum gaura consolidează plasa, dar dacă aşa se spune din moşi strămoşi... Iată, aşadar, că o educatoare cu neterminate studii de literatură se încumetă să scruteze spiritul unei profesoare universitare de literatură engleză, specializată în poezia metafizică a lui John Donne, ştiţi, poetul acela necunoscut nouă, din care şi-a extras Hemingway motto-ul celebrului său roman, tradus la noi ba prin *Cui îi bate ceasul*, ba, mai aproape de original şi de Donne, prin *Pentru cine bat clopotele*. Mai mult, profesoara nu se află într-un moment oarecare al vieţii sale, ci chiar în acela decisiv, din faţa morţii. Bolnavă de cancer, în faza cu metastaze, *Vivian Bearing* este supusă unui tratament foarte dur, mai mult pentru ca medicii să-şi experimenteze puterile ştiinţifice decât pentru a o salva, căci ei cam ştiu că pentru salvare e prea târziu.

Cătălina Buzoianu, la reîntâlnirea cu Valeria Seciu, după un număr de ani, şi-a construit spectacolul pe teza spiritului, purtată de protagonistă cu strălucire şi pe antiteza materialului, aproape mecanizat, dintr-un spital de oncologie ultramodern, unde şi oamenii au devenit mecanisme, fapt excelent ilustrat şi el de Mihaela Rădescu, Bogdan Niculescu, Bogdan Talaşman, Gheorghe Visu (dirijorul maşinăriei, de fapt infernale) şi ceilalţi.

Nu în ultimul rând, să notăm contribuţia, la mecanizarea şi umanizarea spaţiului de joc de la Teatrul Mic, a scenografiei semnate de Lia Perjovski. Traducerea textului: Răzvan Ionescu.

Multe lucruri dezvăluie acest spectacol, pe o temă atât de bătută cum e aceea a omului în faţa morţii apropiate şi inevitabile. Lucruri e un fel de a spune, căci „dezvăluirile" sunt de natură mai subtilă, spirituală. Poate şi datorită staturii artistice a interpretei principale, secundate, cum spuneam, de mai tinerii săi parteneri care compun, fie un trecut reamintit în preajma finalului, fie un prezent aseptic, în fond o maşinărie infernală, paradoxal, chiar aceea care ar trebui să salveze trupul omului. Nu şi spiritul, pe acesta îl salvează vechiul, demodatul, poet metafizic, mai precis textele sale, interpretate şi parainterpretate, când în propria ei singurătate şi disperare, când împreună cu studenţii, totul în cheie veselă, optimistă. Cu atât mai convingătoare.

Să alăturăm numelor de mai sus pe cele ale Mihaelei Măcelaru, Lilianei Pană, ale lui Radu Zetu, Marius Călugăriţa, ale Ilincăi Bantaş şi Monicăi Mădescu, pentru a încerca să evocăm, la urma urmei, în materialul acestor nume, *spiritul* spectacolului cu piesa *Spirit*, premiată cu Pulitzer în 1999 şi jucată în prezent pe scena Teatrului Mic de la Bucureşti.



Ion CAZABAN

„Nu credeam să 'nvăţ..."

„Bună! Cum vă simţiţi astăzi?" În liniştea începutului de reprezentaţie, întrebarea ni se adresează direct, nouă, celor din sală. La rampă, femeia cu un zâmbet abia schiţat pe faţa răvăşită, aşteaptă parcă răspunsul nostru. Este – vom afla imediat – profesoara *Vivian Bearing*, bolnavă de cancer ovarian. Ceea ce urmează, adică spectacolul Cătălinei Buzoianu, se înalţă, pur şi simplu, din gândurile şi simţirile acestei femei. Şi pentru ea, şi pentru noi care o privim tăcuţi, simţirea are, inevitabil, un rost esenţial. N-a reuşit nici publicul new-yorkez, nu reuşim nici noi – oricât am fi deprinşi cu râsu'-plânsu' – să oprim emoţia ce ne supune. Cum ne simţim? Cum ne mai simţim? – sunt întrebări ce ni le vom pune pe durata unui spectacol profund tulburător, până la lacrimă reţinută.

Interpretarea de excepţie a Valeriei Seciu aduce, însă, pe scenă mai mult decât finalul unei biografii frânte brutal de boală, cu evocări explicabile şi retrospecţii inerente. Relatată prin diferite momente inserate de subconştient (copilărie, studenţie, afirmare profesională), expusă cu o luciditate susţinută, paradoxal, de transfigurări poetice – viaţa *Vivianei* impune, dincolo de orice sentiment copleşitor, o situaţie existenţială. Sub şocul diagnosticului, aruncată brusc în anticamera morţii, va găsi totuşi puterea să se urmărească atentă, chiar cu ironie: *„Acum sunt material didactic"*. Şi este, în fapt, pentru investigaţiile doctorilor din spital. Aşa fiind, îşi va controla suferinţa, o va urmări mereu cu ochii mari deschişi – suferinţa prin care îşi poate cunoaşte rezistenţa şi limitele. Profesoara specializată în literatura engleză a secolului XVII, nu-l are alături decât pe poetul studiat obsesiv încă din tinereţe, John Donne, cel

care crezuse creştineşte în moartea morţii. Pentru *Vivian*, imaginile şi meditaţiile lui Donne sunt – trebuie să fie – mai reale decât boala care se extinde şi o anihilează biologic. Proiecţia ţesuturilor maligne îi apare ca o fascinantă ficţiune picturală. La tratamentul ce o desfigurează, la regimul clinic care o falsifică, nu poate opune decât o gândire tenace, susţinută de invocarea versurilor lui Donne. Detaliul de joc este detaliu de viaţă interioară, inclusiv sarcasmul perceptibil prin care încearcă să-şi apere autonomia. A vorbi devine, pentru ea, o terapie şi un mod de afirmare a spiritului, rezistând stării patologice. *„Trebuie să fiu tare"* – sunt cuvintele ei către public, vorbindu-i continuu. Interpretată de Valeria Seciu, *Vivian* este, în felul său, un personaj combatant prin cuvânt. Discursul ei, altădată livresc, didactic (cu care i se confundase viaţa), capătă un sens nou. Îndârjirea cu care caută, uneori, să păstreze contactul direct cu publicul, primeşte, acum, o semnificaţie tragică. Mereu, se întoarce spre deschiderea scenei, lăsând în spate cadrul restrictiv al spitalului. Pentru că, în situaţia sa, nu mai dispune decât de două ieşiri: spre textele lui Donne şi spre privirile publicului...

Montarea Cătălinei Buzoianu aprofundează perspectiva meditativă a piesei şi evită melodrama biografică, anecdotică, declarativă. Contrapunctul, contrastul, discrepanţa sunt utilizate regizoral în compoziţia unui spectacol deopotrivă sensibil şi lucid. Câtă sensibilitate, atâta tensiune lucidă – ne tentează o parafrază. Personajele ce vin din trecut acutizează dureros prezentul, contrastele au o certă rezonanţă emoţională, discrepanţele scot în relief ambianţa umană. Cuvintele profesoarei (*„truda de-o viaţă"*) n-au ecou la studenţii indiferenţi în pragmatismul lor prea comun. Colega sa titrată (Monica Mihăescu), lipsită de experienţa suferinţei, este, în fond, o ipostază a superficialităţii şi suficienţei. Doctorii – unul grav, sever, expeditiv (Gheorghe Visu), celălalt excesiv dinamic, jovial amăgitor (Ovidiu Niculescu) – sunt figuri proeminente într-un spital ce-şi propune, cel puţin, să asigure moralul ridicat al celor fără şansă şi decenţa sfârşitului. Doar tânăra asistentă (Mihaela Rădescu) va dovedi mai mult decât profesionalism: o sinceră bunăvoinţă şi simpatie pentru pacientă. Momentele de destindere programată intervin, mai curând, ca „suspense", sporind anxietatea. Formulele repetate: *„E bine? Da!"*, *„Relaxează-te!"* vor preciza, din contră, tensiunea acumulată o dată cu alunecarea *Vivianei*, spre moarte.

La a doua colaborare cu Cătălina Buzoianu (după *Pescăruşul*), Lia Perjovschi a conceput o scenografie în alb, reprezentativă şi utilă: paturi, măsuţe, aparatură, cabluri, tuburi, cutii, flacoane, halate de spital... O scenografie ale cărei elemente concrete, definitorii, se pot estompa prin modificarea luminii, se topesc într-o pâclă lăptoasă, pentru momentele de evadare în imaginar. Pe albul ei, tremură proiecţii evanescente: cercuri de azur, texte hipertrofiate, copleşitoare (ar merita comentată, aici, funcţia textului ca în imagine). Albastrul va însoţi un final solemn şi jucăuş totodată, improvizat simplu, uman, cu atât mai emoţionant. După o agonie îndulcită de morfină, după un delir înseninat de povestea copilăriei, urmează desprinderea, despuirea de hainele lumeşti...

„Tratamentul este foarte educativ. Învăţ să sufăr", spunea *Vivian* cu un sarcasm constant. Dacă ea îşi imaginează moartea prin poemele lui Donne, pentru noi receptarea morţii nu poate fi decât eminesciană: *„Nu credeam să'nvăţ a muri vr'odată"*...

Teatrul Mic – Spirit **de Margaret Edson. Traducerea: Răzvan Ionescu. Direcţia de scenă: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Lia Perjovschi. Ilustraţia muzicală live: Mihaela Măcelaru. Înregistrarea muzicală: D.J. Rhadoo. Consultanţi: Antoaneta Ralian, Mihaela Anghelescu Irimia. Mişcarea scenică: Mălina Andrei. Cu: Valeria Seciu, Gheorghe Visu, Ovidiu Niculescu, Mihaela Rădescu, Monica Mihăescu, Ilinca Bantaş, Mihaela Măcelaru, Liliana Pană, Radu Zetu, Bogdan Talaşman, Marius Călugăriţa. Data premierei: 16 februarie 2001.**

Mircea ALBULESCU Mircea RUSU

Doina MODOLA

Nu e numai libertatea, e recviemul...

Piesă de factură romanescă (șase acte, 12 tablouri), inspirată de istoria unui caz real de declasare și simulacru de sinucidere, care a stârnit un scandal de răsunet la timpul său, *Cadavrul viu* de Lev Nikolaevici Tolstoi este pentru regizorul contemporan un text solicitant și incitant, deopotrivă ca tablou de epocă, studiu general uman, operă surprinzător modernă, anticipativă. Între aceste chemări, până la un punct divergente (și, oricum, nesudate – încă – în montare), Gelu Colceag a realizat un spectacol eclectic și colorat, în manieră acut contrastivă. Regizorul a îmbogățit textul piesei (tradus de Al. Kiriţescu și Tamara Gane) cu secvențe din *Sonata Kreutzer*, *După bal*, *Moartea lui Ivan Ilici*, *Hagi Murad* și *Părintele Serghi* – fructificate, mai ales, în prima parte – considerând, pe bună dreptate, că ipostazierile *omului de prisos*, ce populează literatura tolstoiană, sunt revelatoare pentru fiziologia categoriei *cadavrului viu*. La ţigani, așadar, *Feodor Vasilievici Protasov* (*Fedea*) a apărut înconjurat de semenii săi de diverse vârste, cu varii ocupații și biografii, mânați de același instinct al autodistrugerii și morții, de aceeași irosire a lucidității și energiei în aburii alcoolului, plăcerii, deznădejdii. Tânjind după ochi negri sau lăsându-și sufletul absorbit lânced de armoniile deșarte, filosofând steril sau jucând la ruleta rusească, ei au ales aceeași cale a sinuciderii lente și aleatorii. Cufundându-se treptat în neant, dispar ca identități și ființe sociale. Recursul la proza lui Tolstoi a dat substanţialitate eroilor secundari, scoțându-i din simpla schiță a conturului (din piesă), asigurând, în același timp, în revelațiile și faptele lor, suportul dramatic al primei părți

și motivând – măcar într-o măsură – amploarea manifestărilor corului. Muzica lui Nicu Alifantis, bine interpretată de grupul coral *Da capo* (dirijor: Claudia Gherga), condus coregrafic cu discreție de Roxana Colceag, a devenit (oarecum, în exces) partener în conflict, o mreajă bine pusă la punct să stoarcă bani și să ia mințile, într-o industrie a seducției. Făcându-și brusc apariția pentru a zădărnici orice solie din lumea de afară, ori dispărând la momentul potrivit, corul provoacă, răspunde, ispitește, lansează „vedetele" în clinchet de brățări și unduiri de șarpe. Creează acea tensiune magică subtilă, ce se confundă cu patima și topește voința.

În această baie fermecată (menită și publicului) vegetează întreprinzătorul falimentar *Korotkov* (Doru Ana), pândit de apoplexie, avocatul *Petrușin* (Mihai Niculescu) timidul și himericul poet *Stahovici* (Gavril Pătru) și liber cugetătorul nihilist *Ivan Petrovici Aleksandrov* (Alexandru Bindea). Se trezesc din buimăceală, se avântă subit, apoi recad în pâcla neființei, ascuțindu-și, din când în când, dorința de a trăi cu primejdia pieirii. Toți, în frunte cu *Protasov* – și acesta e meritul regiei –, mărturisesc străfundurile temperamentale ale lui Tolstoi, frământările sale, tentațiile, căderile, fuga. Dar ansamblul, ispitit de exotism, nu atinge nici profunzimea, nici încrâncenarea marii drame.

În scâncetul lui *Fedea*, în râsul său epuizat, stăruie vraja fără nume ce cheamă sufletul spre nicăieri. Admirabil în prima parte a spectacolului, în toate eschivele de la viața conjugală, cu zâmbetul cuceritor și echivoc, amețit de fascinația pierzaniei, afectuos și lunecos, Mircea Rusu s-a priceput magistral *să existe* chiar în afara cuvintelor, să motiveze iubirea iertătoare a soției, să ocolească elegant „capcanele" redresării. În partea a doua, însă, progresiva erodare interioară, exactă, dar ternă, redusă, a fost lipsită de ambiguitatea tensionată, de oscilațiile ample care asigură factura tolstoiană a eroului. *Omul de prisos* mai adastă în iluzia trăirilor, a chemărilor contrarii, înainte de a fi absorbit de neant. Fascinat de libertate, soarbe cu nesaț necuprinsul, înainte de a se rostogoli în gol.

Decupat în tablouri cu imagini remarcabile și o scenografie expresivă și luxoasă (decoruri: Ștefan Caragiu; costumele: Florilena Popescu Fărcășanu), spectacolul, bine ritmat, coerent, pune, mai întâi, în contrast, traiul așezat, cam anost și nu lipsit de necazuri al Protasovilor, cu voluptățile vieții fără griji. Apoi, fluența e fracturată. Cadrele se succed, rând pe rând, aerate, definite, strălucitoare (salonul Kareninilor cu mobilier elegant, portrete de familie, nelipsitul pian sau cel în care personaje albe, în dantele vorbesc ca în vis), ori apăsătoare, agitate, pustiite (odaia lui *Fedea*, rămas fără bani), ca și spațiile marcate „în mers", în laterale sau proscenium (întâlniri pasagere, vești, procesul final, în care e implicată și sala). Ele refac narativitatea multispațială și dinamică a desfășurării spectaculare – o lume ușor artificială, desprinsă, parcă, din prea multe, prea felurite romane, filme, tablouri de epocă.

Uneori, soluțiile sunt romanțioase și facile, ca prezența scenică a lui Tolstoi însuși, confesor al protagonistului în ceata vagabonzilor pripășiți sub o ruină, ori siluetele crailor mateini, depărtându-se în ninsoare.

Interpretarea stanislavskiană însă, nu lipsită de ironie și de momente de distanțare, creează, cu fiecare apariție actoricească, indiferent de întinderea rolului, un portret, o prezență, un caracter. Scurtele intervenții ale Simonei Bondoc (*Anna Pavlovna*, mama *Lizei*) au concentrat, cu umor și autoritate, în câteva gesturi și inflexiuni vocale, îngrijorarea maternă și pragmatismul salvator. Impunătoare, grațioasă, elegantă, Ilinca Tomoroveanu și-a ridiculizat, insesizabil, ușor, personajul, în cochetărie și în efuziuni. Într-un timp al derutei artei actoricești, educația și distincția societarilor primei noastre scene se convertesc în bun reper. Tinerele interprete și-au conturat rolurile cu unele nesiguranțe (Dana Măgdici – *Liza*) și cu unele excese (Maria Popistașu – *Sașa*), susținându-le, totuși, în interior. Plastică în atitudinea

corporală, în mişcare şi dans, izbutită în cântec, Maria Buză n-a reuşit să dea glas iubirii devotate, sărăcind drama de unul dintre pilonii ei. Puritatea şi sinceritatea *Maşei* l-au sedus pe *Fedia*, făcându-l mai bun şi dându-i măsura minciunii convenţionale în care trăia, determinându-l să fie generos cu placizii îndrăgostiţi (soţia şi prietenul lui) cărora le-a restituit libertatea şi fericirea, chiar dacă el mai întârzie să moară. Răsuflă uşurat că se simte el însuşi liber şi, poate, se grăbeşte să-şi ia viaţa şi din cauza perspectivei de a reintra în lanţ (prin reoficializarea căsătoriei).

Înnoit ca interpret, Marius Bodochi – sobru, reţinut, prezentabil – a întruchipat un *Karenin* credibil, echilibrat şi statornic în sentimente, ce poate inspira regrete târzii şi înflăcărări recuperatorii. Mai puţin convingător a fost Marius Florea Vizante (*Procurorul*) al cărui chip prea tânăr nu conferă greutate rechizitoriului.

Într-o formă foarte bună l-am reîntâlnit pe Mircea Albulescu, un prinţ *Abrezkov* înţelegător şi viguros, prevenitor şi delicat, îndrăgostit de-o viaţă de aceeaşi femeie şi gravitând devotat în jurul ei, mucalit şi de caustic, atent la nuanţă.

În tot, *Cadavrul viu* e un spectacol pe placul publicului, cam compozit şi inegal, dar cu idei interesante, cu interpreţi remarcabili şi cu sensibile semne de creştere şi armonizare în timp. Dacă nu va ceda tentaţiei sclipirilor calpe.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti – Cadavrul viu **– de L.N. Tolstoi. Traducerea: Al. Kiriţescu şi Tamara Gane. Versiunea scenică şi regia: Gelu Colceag. Asistent de regie: Emil Gaju. Decoruri: Ştefan Caragiu. Costumele: Florilena Popescu Fărcăşanu. Coregrafia: Roxana Colceag. Muzica: Nicu Alifantis. Pregătirea vocală: Constantin Gabor. Distribuţia: Mircea Rusu, Dana Măgdici, Simona Bondoc, Maria Popistaşu, Marius Bodochi, Ilinca Tomoroveanu, Mircea Albulescu, Maria Buză, Mihai Perşa, Ileana Iordache. Emil Gaju, Emil Mureşan, Doru Ana, Marcelo Sebastian Cobzariu, Mihai Niculescu, Gavril Pătru, Alexandru Bindea, Grigore Nagacevschi, Emil Mureşan, Adrian Drăguşin, Marius Florea Vizante, Alexandru Hasnaş, Mircea Cojan, Marin Negrea, Liviu Crăciun, Catiţa Ispas, Raluca Petra, Natalia Călin, Afrodita Androne. Cu participarea coralei** *Da capo*. **Data premierei: 4 aprilie 2001.**

Delia VOICU

Un puzzle complicat

O dată cu ultima zăpadă a venit în Capitală, cu ultimul său spectacol – *Epilog* de Ştefan Caraman –, echipa Teatrului „Urmuz" din Tulcea. Drumul a însemnat, negreşit, o victorie eroică în lupta cu nămeţii, mai ales în condiţiile în care, a te deplasa prin Bucureşti era, în acele zile, o aventură riscantă. Şi riscul a fost, din păcate, gratuit.

Şirul lung al neajunsurilor montării porneşte de la text: dialogurile filosofarde, inconsistente şi neelaborate (nici ideatic, nici stilistic) se desfăşoară pe un ton agresiv, într-un registru vulgar, „împrumutând" teme care s-au dezbătut, cu talent, în literatura universală, dar şi în cea românească. De această scriere, Gavriil Pinte pare, însă, de-a dreptul îndrăgostit, din moment ce a mai montat-o de două ori – la Teatrul Naţional Radiofonic şi într-un atelier, la *Dramafest*.

Povestea tragică şi absurdă a unor naufragiaţi ce se confruntă cu iminenţa morţii este conturată cu dificultate, regizorul, scenograful şi actorii furnizând doar segmente disparate ale firului epic. Alte „fragmente" există într-un articol de ziar cu iz de epocă, folosit drept caiet-program, intitulat (crudă autoironie!) „Epilog. Publicaţiune de doi bani". Informaţia se reconstituie greu, ca într-un puzzle complicat şi, aş adăuga, inutil.

Teatrul „Urmuz" din Tulcea – Epilog **de Ştefan Caraman. Regia: Gavriil Pinte. Asistenţa de regie: Cătălina Cristea. Scenografia: Roxana Ionescu. Muzica: Cristian Târnoveţchi. Cu: Veronica Gheorghe, Rodica Bistriceanu, Vitalie Ursu, Voicu Hetel, Ion Dore, Tudor Gheorghe. Data premierei: 17 decembrie 2000.**

Claudia LIPAN

Arta frumoasei flori

Teatrul nipon se bazează cu uriaşă încredere pe modificările de structură ale textelor. Structura poveştii aduse în scenă nu are definiţie, nu e un text scris pentru teatru, nu e poezie, fabulă, folclor, însemnare laică. În teatru, ele devin poeme dramatice. Un asemenea poem este şi *Puşca de vânătoare*, roman de debut al scriitorului japonez Yasushi Inoue. Amintind de răsturnările sociale ale unei Japonii de după război, textul nu impune rigorile artei asiatice. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu dramatizarea Lianei Ceterchi la Teatrul Act. Punând în discuţie o situaţie modernă, textul păstrează din rigorile amintite mai devreme imaginea „tragediilor domestice", copleşite cu patos narativ şi fantezii mitologice.

Povestea de iubire a lui *Yosuke Misugi* o regăsim în amintirile poetului povestitor (Claudiu Istodor), legând lucrurile de oameni şi oamenii de singurătate. Vânător, reprezentant al unei clase burgheze, *Yosuke* aparţine mai mult crestelor înzăpezite de pe Amaji decât lumii. Vădit impresionat de izolarea preţioasă a eroului, poetul ar vrea să vadă în ea un ritual. Fuga personajului şi a celor de care aparţine în mod inevitabil, nu e provocată. Nu se confundă cu evaziunea, inadaptarea sau refuzul. Este o fugă continuă spre sine. Ea există deja în suflet, îi sunt respectate impulsurile, îi este controlat dezechilibrul. Se comportă ca taină şi este numită de autor „micul şarpe".

Căsătorit cu *Midori-san*, *Yosuke* duce o existenţă monotonă, întreruptă doar de imaginea „bărbatului ce calcă apăsat cu cizme înalte peste ţurţurii pământului". Soţia este un echilibru perfect, dar insuficient. Drept urmare, surprinderea soţului pe o plajă în compania altei femei nu se compară cu vina sau blestemul. Este o frustrare aproape occidentală (cât de bizar pare un cântec de Edith Piaf în conjunctură...) din care se va desfiinţa căsătoria (într-o lume în care, teoretic, nu se pot desfiinţa căsătorii). Rodica Negrea este departe de complexul soţiei descurajate. Ea găseşte soluţii limpezi, e „bărbată", îşi duce la capăt datoria de femeie şi pretinde la divorţ o casă cu priveliştе bună. Dacă *Yosuke* nu poate fi bărbatul potrivit („cu ceafa splendidă ca prospeţimea lămâii şi linia la şolduri ca de antilopă"), ea se adaptează oricând la melancolia modernă pictată de Gauguin. Desprinderea de căsnicie şi de lume este calmă, indiferentă şi tăcută. Rodicăi Negrea îi lipseşte – cum cere personajul – anotimpul. Ceea ce o determină să evolueze excelent. Tresare la fiecare cuvânt rostit cu aceeaşi perseverenţă. Cu acelaşi anotimp. Ca şi cum atunci când se apucă să calce pantalonii soţului infidel, se apucă şi de o nouă viaţă. Cochetează cu influenţa străină a personajului şi în timp ce urlă de durere în interior, are farmec, spontaneitate, poftă de provocări.

Saiko-san, în pofida unei iubiri mistuitoare pentru *Yosuke*, este o femeie plină de spaime. De spaima mirării, de spaima tristeţii... Gândurile ei se revarsă în timp cu stranietate, cu o bucurie fragilă. Trăieşte frumuseţea unui munte unde îşi consumă iubirea ca o privire ascunsă în spatele umbrelei din hârtie creponată. Dacă ar fi să aleagă între femeia fericită şi femeia iubită, ar zice despre sine că n-a fost fericită, dar a iubit. Irina Movilă este foarte aproape de noblеţea iubirii unei femei nipone şi respectă cu sfinţenie acest sentiment. E un om nefericit care se poate gândi permanent la o fericire fără margini. Superba scenografie cusută de Carmencita Brojboiu în jurul personajelor este suportul pe care

Irina Movilă sprijină o partitură vulnerabilă. O menajează în contact cu obiectele, cu lămpile, ceainicele şi aromele, fiind singura care le găseşte o explicaţie.

Shoko-san, fiica lui *Saiko*, se simte închisă, nelămurită în relaţia de iubire a unei mame pe care o adoră. Tradiţia spaţiului geografic o ajută să pună preţ pe fiecare lucru, iar acest fiecare lucru trebuie să fie luminos ca soarele. Moartea neaşteptată a mamei înseamnă imaginea distorsionată ce provoacă revoltă. Aflând ulterior de legătura mamei cu *Yosuke*, *Shoko* se hotărăşte brusc să vândă haine europene într-un butic. Revolta ei nu e slăbiciunea lui *Saiko*, ci ironia lui *Midori-san*. Simona Mihăescu insistă pe naivitatea copilărească a eroinei, pe schimbări de situaţie permise unei oarecare libertăţi. Riscul acestei stări rezumă, însă, textul, evită carapacea în care se închide personajul şi semnificaţia lui.

Spectacolul *Puşca de vânătoare*, aşa cum l-a propus Liana Ceterchi în spaţiul intim al Teatrului Act, are tot ce-i trebuie pentru a fi un spectacol bun. Fără să trimită la tehnicile teatrului japonez, fără să speculeze imaginea ternară a lumii (om, pământ şi cer), fără să dispună de mitologie. Iubirea din care oamenii îşi izgonesc singurătăţile, face din acest spectacol o artă a frumoasei flori.

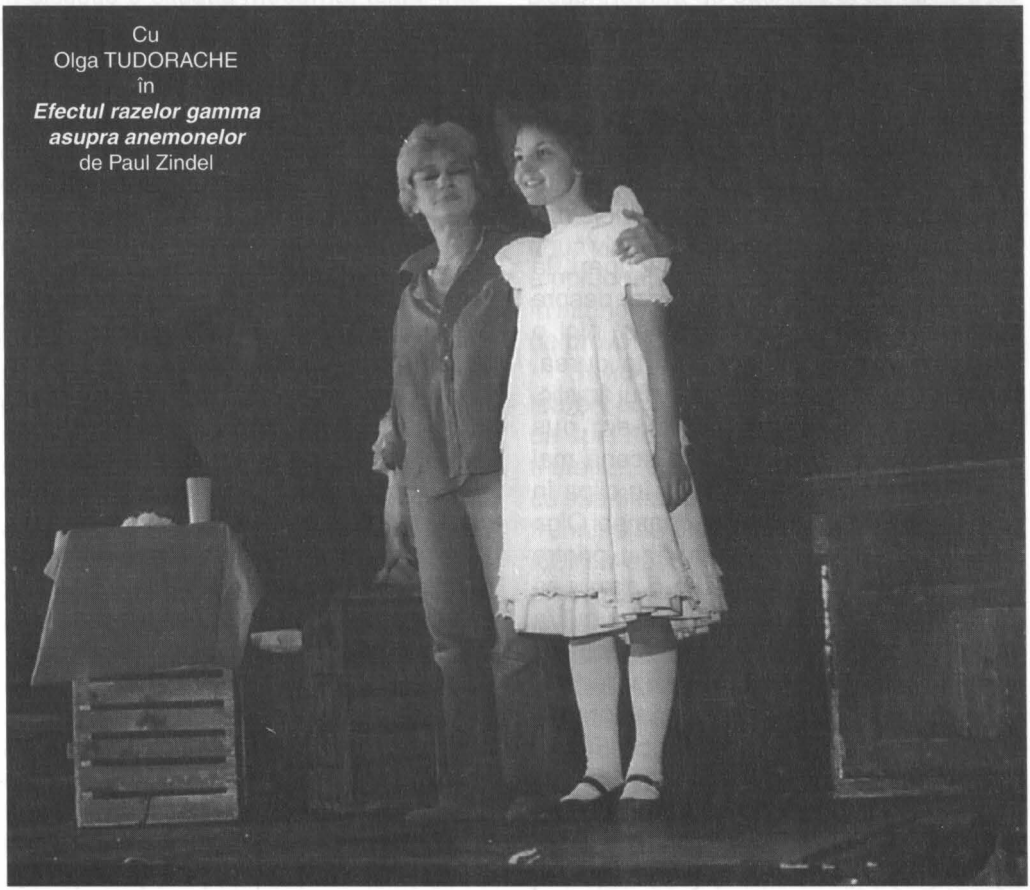
Teatrul Act – Puşca de vânătoare **după Yasushi Inoue. Regia: Liana Ceterchi. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Rodica Negrea, Irina Movilă, Simona Mihăescu, Claudiu Istodor. Data premierei: 18 februarie 2001.**

Cristina MODREANU

Rodica Negrea – absenţa care începe să doară

Se întâmplă uneori să descoperi, la un moment dat, pe scenă, un actor despre care până atunci nu-ţi puseseşi nici o întrebare, a cărui absenţă nu te durea, pentru că îţi era indiferent destinul lui artistic. Adevărul este că eu una mi-am pus întrebarea „De ce n-o văd pe scenă mai des pe Rodica Negrea?", abia în clipa în care, asistând la sărbătorirea doamnei Olga Tudorache la „Casandra", am văzut, printre fragmentele de spectacole ce o aveau ca protagonistă pe cunoscuta actriţă, unul în care două artiste de forţă asemănătoare a expresiei, deşi de vârste diferite, îşi dădeau replica într-o scenă absolut memorabilă prilejuită, cred, de spectacolul cu *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*. Am văzut-o apoi pe Rodica Negrea (fiindcă ea era „cealaltă", jucând acolo alături de fosta ei profesoară, cum am aflat pe urmă), într-un spectacol destul de neîmplinit, care însă prindea viaţă din clipa în care ea punea piciorul pe scenă. E vorba despre *Puşca de vânătoare* după Yasushi Inoue, în regia Lianei Ceterchi, un spectacol cu care câţiva actori ai Teatrului Mic îşi găsesc o oază în spaţiul strâmt al Teatrului Act, încercând să se apere de uscăciunea interioară de care sunt cuprinşi nejucând în teatrul lor. Văzând-o aici pe Rodica Negrea, am avut senzaţia acută că un artist adevărat a fost salvat, ca şi cum rolul acesta al femeii trădate care are forţa, frizând masochismul, de a trăi suportând trădarea zi de zi, o viaţă întreagă, a acţionat pentru ea asemenea unui colac de salvare. Interpretarea actriţei este un spectacol în sine, un recital pe care ea îl susţine nuanţat, apelând când la treceri bruşte, neaşteptate, de la o stare la alta, când la schimbări de ton aproape imperceptibile,

generate de stimuli interiori. Amintirea este cea care o torturează pe *Midori-san* și, rememorând scenele dintre soțul ei și amanta lui, nu întâmplător propria ei verișoară, suferința îi devine din ce în ce mai vizibilă, atent mascată prin izbucniri sarcastice și o amară ironie. Ea face să trăiască povestea unei vieți întregi din inflexiunile vocii, din gesturi mici dând indicii despre stările traversate de personaj, cu care ajunge parcă să se identifice. Pe întreg parcursul monologului destul de întins, fără nici un efort, captează și reține atenția unui public cucerit încă din prima clipă de armonia interpretării ei, de firescul atât de minuțios construit al fiecărei atitudini. Fără să vreau să-i nedreptățesc pe ceilalți actori din spectacol (în care și Irina Movilă face un rol excelent), am simțit nevoia să mă opresc asupra Rodicăi Negrea tocmai fiindcă ea mi se pare acum într-un moment de uriașă disponibilitate artistică (întotdeauna aceasta fiind determinată, cumva, și de încercările personale prin care trece artistul), dar și dintr-un motiv egoist, anume acela că, după ce talentul ei mi s-a revelat astfel, știu că îi voi simți lipsa dacă n-am s-o văd din nou pe scenă. Am văzut-o în *Pușca de vânătoare*, după o lungă absență (din 1990 actrița a avut numai patru roluri pe scena Teatrului Mic), stăpânită de bucuria de a juca, o stare căreia am început să-i duc dorul ca spectator, rar descoperind-o în ultimul timp pe scenele românești, și cred că i-a revenit – dacă va fi fost plecată – *curiozitatea artistică*, motorul atât de important al oricărei aventuri spectacologice. Sper să observe acest lucru și cât mai mulți regizori!



Cu
Olga TUDORACHE
în
Efectul razelor gamma asupra anemonelor
de Paul Zindel

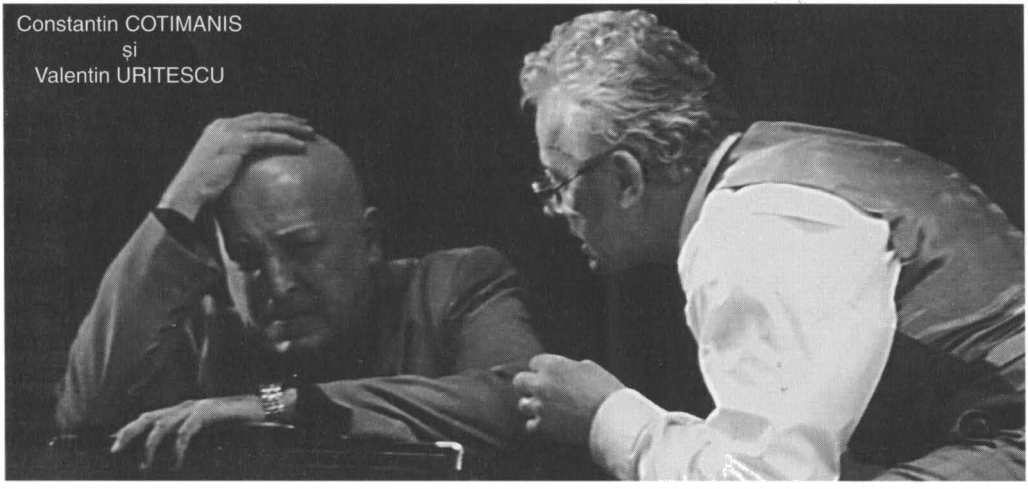
Cu
Leopoldina BĂLĂNUȚĂ
în
Lecția de engleză
de Natasa Tanska

Ileana BERLOGEA

Mazilu... la „Nottara"

Nicolae Scarlat, regizor al multor spectacole remarcabile cu piese contemporane, în capitală sau în țară, ne-a dăruit la „Nottara" o seară de autentice satisfacții estetice, cu două piese scurte de Teodor Mazilu: *Ce frumos e în septembrie la Veneția* și *Cine pe cine mântuiește*. Pe podiumul intim al Sălii Studio, cu scenografia sugestivă și lipsită de orice încărcătură a Ștefaniei Cenean (doar terasa unui bar, cu vedere la Canal Grande, în prima piesă și un birou cu două scaune în cea de-a doua), acest spectacol foarte modern ca durată, doar o oră și jumătate, prilejuiește interpreților momente de creație convingătoare. Camelia Zorlescu și Ion Dichiseanu, *Doamna* și *Domnul*, dezamăgiți, supărați și plictisiți că au ajuns la Veneția, așteaptă, cu dorințe nestăpânite cea dintâi și elegantă indiferență cel din urmă, momentul când totul devine amintire. Cei doi își deapănă dialogul stupid, lipsit de autenticitate, reluat exact de *Tânăra* zglobie și *Tânărul* cu vulcanic temperament, jucați de Monalisa Basarab și Marian Ciripan. În final, perechile se schimbă, *Doamna* descoperind în *Tânăr* un om dispus să trăiască în prezent și *Domnul* pleacă cu *Tânăra* tot spre „prezent", fără a mai aștepta viitorul. Totul este plin de ironie, lucrat cu finețe, profesionalism și respect față de Mazilu. Mai dinamici, mai angrenați în lupta începută sunt Constantin Cotimanis în *Candidatul la sinucidere* și Valentin Uritescu în disperatul *Salvator*, din *Cine pe cine mântuiește*. Piesa, mai puțin cunoscută, dar cu mult haz montată de Nicolae Scarlat cu siguranța maturității sale regizorale și cu o foarte bună distribuție, ne arată un *Candidat la sinucidere* explodând de vitalitate în interpretarea lui Constantin Cotimanis și pe reprezentantul unei societăți de salvare, jucat cu disperare de Valentin Uritescu, cel dintâi voind cu orice preț să-și ia viață și cel din urmă încercând, cu multiple argumente, fals expuse, a-l convinge să renunțe s-o facă. Este șansa vieții lui, posibilitatea de a-și câștiga existența și de a-și realiza în cele din urmă visele, acelea de a-și plăti ratele la mobilă, casă și mașină și de a vedea lumea exotică. Cotimanis, cu capacitatea-i molipsitoare de punere în lumină a energiei, vrea să-l împiedice și să se omoare neapărat – ca până la urmă, cei doi împăcați (sau dispăruți din viață, nu se știe cu exactitate și ambiguitatea este în perfectă armonie cu întreaga piesă...) să plece „prieteni" să „bea un gin!".

Teatrul „Nottara" – spectacol coupé, Ce frumos e în septembrie la Veneția **și** Cine pe cine mântuiește **de Teodor Mazilu. Regia: Nicolae Scarlat. Scenografia: Ștefania Cenean. Cu: Ion Dichiseanu, Camelia Zorlescu, Marian Ciripan, Monalisa Basarab, Constantin Cotimanis, Valentin Uritescu. Data premierei: 16 martie 2001.**



Constantin COTIMANIS
și
Valentin URITESCU

Dostoievski... la Sibiu

Primul spectacol văzut de mine, după preluarea conducerii Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu de către Constantin Chiriac și Virgil Flonda este *Idiotul* după Dostoievski, în viziunea scenică a regizorului ucrainian Andriy Zholdalk, un foarte bun și talentat elev al celebrului Vasiliev, considerat azi ca un autentic reformator al vieții teatrale din Rusia, poate imediat după Lev Dodin sau – potrivit unora, mai contestatari și avangardiști – mai curajos decât acesta.

Într-o sală complet refăcută (refacere inclusă în acele planuri mari pentru transformarea totală a teatrului, făcute cu îndrăzneală de cei doi directori), am asistat la un spectacol demn de reținut ca tensiune lăuntrică și exterioară, ca modalități de expresie noi, cu creații actoricești reușite, pe primul plan fiind cea a lui Virgil Flonda, un *Mâșkin* chinuit, angelic și demonic, în același timp, bun până la sacrificiul de sine, dar și capabil să ridice biciul asupra semenului său.

Cunoscător serios al literaturii dostoievskiene, capabil să-i pătrundă cele mai fine detalii, să descopere cele mai ascunse planuri, Andriy Zholdalk a realizat un tablou convingător și sugestiv al subconștientului eroilor, adică mai degrabă al gândurilor și sentimentelor lor decât al acțiunilor.

Dintre numeroșii eroi ai romanului, el s-a oprit numai asupra lui *Mâșkin*, *Rogojin* și *Nastasia Filippovna*; ceilalți, *Lebedev* (Ovidiu Moț), *Aglaia Ivanovna* (Codruța Vasiu) sau *Pafnutievna* (Dana Maria Lăzărescu), după cum și *Călugărul* (Viorel Rață), apărând numai atunci când erau absolut necesari pentru determinarea anumitor stări.

Dacă lui *Mâșkin*, cu excelentă concentrare și putere de comunicare în creația lui Virgil Flonda, regizorul i-a dat o singură întruchipare și identitate, din *Rogojin* a făcut două personaje: cel dintâi, *Rogojin I*, vădind candoare, naivitate, emoție și onestitate în interpretarea lui Constantin Chiriac și demonicul *Rogojin II*, crud, sadic, cu porniri animalice, realizat de Gelu Potzolli.

În final, acesta din urmă cu răcnete de fiară sălbatică, de lup rănit sau leu străpuns de pumnal, moare asasinat de *Rogojin I*, prăbușit, la rândul său, peste cadavrul *Nastasiei Filippovna*.

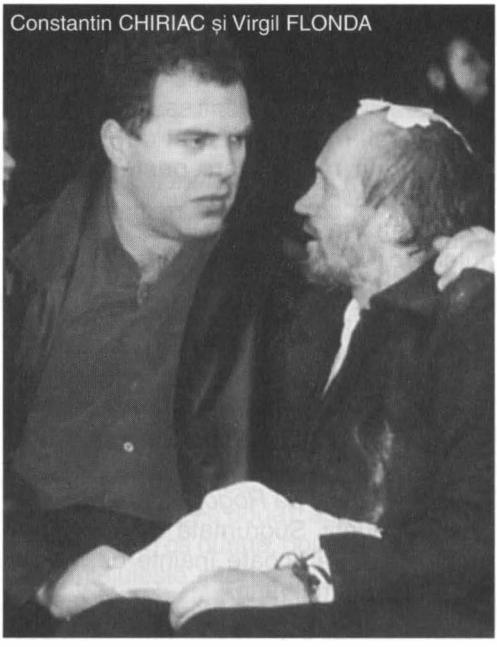
Frumoasa femeie fatală, jucată cu autentice vibrații interioare de Diana Văcaru Lazăr, este și ea un straniu amestec de bine și rău, pisică-păianjen sau ființă generoasă, metamorfozele fiind extrem de rapide. Într-un anume fel, îi iubește pe amândoi bărbații. *Prințului Mâșkin* îi cere poruncitoare și categorică să se căsătorească cu ea, pentru a o umili mai cu seamă pe *Aglaia Ivanovna*, dar și pe *Rogojin*, la care fuge în noaptea nunții. Sugrumată de acesta din urmă și ea, va scoate înainte de moarte răgete de animal rănit.

Decorul creat de Oleandr Bilozub – și el din Kiev, ca și regizorul și compozitorul Vadym Rakochi – este generic, cu posibilitatea de a sugera și interioare și exterioare, cu câteva panouri mobile, o masă și câteva scaune, în timp ce costumele aduc, în permanență, contrastul dintre alb și negru, distrus doar de roșul purtat uneori ostentativ, provocator al rochiilor *Nastasiei Filippovna*, capabilă să sugereze sau chiar să arate și cea mai directă ipostază a unei femei dintr-un ordinar bar din port.

Totul începe în trenul cu care *Prințul* se întoarce în Rusia, după anii petrecuți la o clinică de boli nervoase din Elveția. Cei din compartiment, în frunte cu *Rogojin* – scăpat din chingile unui tată sever –, bogat și cheltuitor, cred că *Prințul* este, la rândul său, un om cu bani, dar acesta îi dezamăgește, povestindu-le că doctorul i-a dat până și sumele pentru măruntele lui cheltuieli sau pentru călătorie.

În continuare, prietenia celor doi eroi se împletește cu nefericita lor dragoste pentru frumoasa și capricioasa *Nastasia Filippovna*.

Nu o pauză adevărată, ci una transformată în scenă de teatru și o muzică sfredelitoare, pe viu, întăresc șirul luptelor lăuntrice, dezvăluirile abisurilor întunecate ale sufletului omenesc din spectacol. Alb și roșu, alb și


Constantin CHIRIAC şi Virgil FLONDA

negru, viaţă, moarte şi sânge par a fi semnificaţiile acestui spectacol, cu o nuntă organizată în holul teatrului, cu miri care pleacă cu o caleaşcă adevărată, cu cai adevăraţi, în timp ce spectatorii – deveniţi nuntaşi, dansează şi beau un pahar de vin oferit cu ospitalitate de gazde.

Am numit *Idiotul*, creat de Andriy Zholdalk „spectacol", dar cred că este mai bine să-l numesc „meditaţie" vie pe marginea complicatului suflet omenesc, însetat de fericire, fără a şti cum să ajungă la ea sau în ce constă ea, în bine sau în rău, în dragoste sau în sacrificiu, sacrificiul de sine sau al celorlalţi?

Şi totul se termină cu cei doi prieteni, *Rogojin* şi *Mâşkin*, acesta din urmă din nou nebun, încercând să n-o trezească pe *Nastasia* adormită pentru totdeauna.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Idiotul **de F.M. Dostoievski. Scenariul: Andriy Zholdalk şi Valeri Mamontov. Adaptare în limba română: Constantin Chiriac. Regia: Andriy Zholdalk. Scenografia şi costumele: Oleandr Bilozub. Muzica: Vadym Rakochi. Cu: Virgil Flonda, Constantin Chiriac, Gelu Potzolli, Diana Văcaru Lazăr, Ovidiu Moţ, Codruţa Vasiu, Dana Maria Lazărescu, Viorel Raţă. Data premierei: 25 ianuarie 2001.**

Kabuki... la Bucureşti

Spre deosebire de Teatrul Nô, străvechi şi tradiţional, încă necunoscut la noi – dacă exceptăm „Kyogen"-urile prezentate cu doi ani în urmă de o trupă din Kyoto – Teatrul Kabuki ne-a vizitat la Bucureşti şi Târgu Mureş, dezvăluind publicului tainele acestei arte.

Prima Companie Kabuki a venit în România cu câteva spectacole în 1932. După patru decenii, cunoscutul om de artă japonez Watabayasi a poposit la noi cu o excelentă montare „stil Kabuki" a unei piese de Michel de Ghelderode. Au mai fost apoi, după 1990, actori Kabuki, pentru ca acum, sub egida Ambasadei Japoniei şi a Fundaţiei „Japonia", să avem prilejul a-l vedea pe celebrul Ichimura Manjiro, alături de formaţia condusă de el, cu un excelent şi binevenit *workshop* şi un spectacol, sugestiv intitulat *Universul Kabuki*.

Atât *workshop*-ul, cât şi prima parte a *Universului Kabuki* au arătat publicului câte ceva din tehnicile genului, din modalităţile de expresie şi măiestria actorilor japonezi, absolut necesare pentru înţelegerea semnificaţiilor, specificului şi limbajului.

Au fost dezvăluite astfel enigmele machiajului, ale costumului, excepţionala armonizare între sunete şi mişcări în coregraficele scene marţiale (bătăliile fiind întotdeauna iscusite dansuri acrobatice), pentru ca în final însuşi Ichimura Mangiro, un bărbat înalt, serios şi puternic să devină prin mijloacele proprii teatrului o superbă femeie, o balerină desăvârşită executând cu graţie dansul iubirii în *Fujimusume* –

Tânăra cu flori de glicină, unul dintre cele mai frumoase spectacole dansate din Kabuki. După ce la începutul veacului al XVII-lea, mai exact în 1601, Okuni, patroana unei ceainării, a creat teatrul Kabuki, autorităţile au interzis femeilor să mai apară pe scenă, eroinele fiind jucate de atunci şi până acum numai de bărbaţi.

Ştiam acest lucru. Am văzut spectacole Kabuki şi la noi şi pe alte meleaguri, cunoaştem cu toţii succesul piesei *M. Butterfly*, dar parcă niciodată capacitatea de transformare, de metamorfozare a unui bărbat în femeie nu a fost atât de perfectă şi convingătoare ca în creaţia lui Ichimura Manjiro. Cu o perucă de câteva kilograme, arătată detaliat publicului de către peruchier, cu un costum, la rândul său, de aproape treizeci de kilograme (practic două minunate *kimonouri*, cel dintâi cu nuanţele florilor de glicină, cel de-al doilea cu reflexe de roşu, „zâna florilor" a dansat – în faţa unui decor ce sugera, cu frumoase linii de verde şi mov, un pin şi florile de glicină – cel mai feminin şi mai liric balet al primăverii.

Dansul a avut graţie, farmec, frumuseţe, mişcări lente sau, din contră, dinamice ca o chemare a vieţii către iubire, a fost mai fascinant şi mai ademenitor ca orice performanţă feminină.

Am aflat cu prilejul spectacolului numeroase lucruri legate şi de existenţa companiilor de teatru tradiţional şi de modul lor de a lucra. Am aflat, astfel, că machiajul în teatrul Kabuki îl fac chiar actorii, pentru a se obişnui cu personajul, după cum şi faptul că joacă fără întrerupere timp de 12 luni pe an, câte 25 de zile pe lună. Ni s-a spus că familiile de actori au sute de ani de activitate, fiii continuând profesia tatălui. Ei au în trupă instrumentişti, peruchieri, croitori, pentru a nu mai vorbi astăzi şi de excelenţii specialişti în lumină, toţi cu studii superioare. Interpreţii au un nume de afiş, un pseudonim.

Ichimura Manjiro – pe numele său adevărat Noriaki Ichimura – este fiul lui Uzemon Ichimura, iar soţia sa, Liyoko Ichimura, cu excelente studii de teatru tradiţional chinez, făcute la Beijing, era chiar regizoarea şi coregrafa spectacolului. Alături de el, au evoluat în toate scenele marţiale demonstrative Kitsutaro Bando I şi Shoji Bando, cu deosebite calităţi coregrafice şi abilitate în mânuirea armelor tradiţionale.

Ichimura Majiro şi compania sa ne-au ajutat să pătrundem în universul Kabuki, să-i înţelegem – măcar în parte – sensurile şi mai ales să ne bucurăm de performanţele artiştilor din Ţara Soarelui Răsare.

Constantin PARASCHIVESCU

Damnațiunea Annei

Siluete întunecate în penumbră, cu fețe acoperite, mantii lungi, pălării și bastoane, înaintează spre rampă și șoptesc ceva. Se dau apoi puțin la o parte și în raza reflectorului apare între ele *Karenin* cu copilul de mână și spune grav: *„Serioja, să fii tare: mama ta a murit!"*. Întuneric – și în raza reflectorului e acum *Anna*: *„Regret oare tot ceea ce am făcut? Nu!"* spune ea răspicat. Și acordurile puternice ale unui vals explodează frenetic, într-o baie de lumină, luând pe aripile lui fascinante perechea de îndrăgostiți *Anna–Vronski* într-o plutire elegantă și ametitoare. Așa începe spectacolul *Anna Karenina* realizat într-o versiune proprie de regizorul Alexandru Vasilache la Teatrul de Comedie. Recunosc că scena balului m-a entuziasmat – iar cele două mărturisiri anterioare m-au avertizat asupra termenilor ireconciliabili în care se va desfășura acțiunea. Ca un proces. O judecată deschisă a vinovăției Annei. Vasilache a rezumat acțiunea, a adus la bară (la rampă) principalele personaje implicate (cele patru), a creat unul complementar, anonim, omniprezent, cu rol de martor, comentator și uneori participant (corul), concentrând interesul pe motivele care exprimă și amplifică abaterea extraconjugală a eroinei, ca un aspru rechizitoriu. Din punct de vedere teatral, e o viziune esențializată și logică, susținută cu mână sigură pe fascicule contrastante, cu alternanțe de scene între *Karenin* și *Anna*, *Anna* și *Vronski*, de cele mai multe ori edificatoare pentru firele argumentelor în dispută. Replicile sunt însoțite tot timpul de un recitativ liric la pian, poate singura bătaie de inimă care susține duios dragostea amendată, și de reacțiile făpturilor misterioase care închipuie lumea bârfitoare, obsesiile, conștiința, și se insinuează mereu în joc. Silvia Luca e o prezență atrăgătoare și elegantă, cu elocință, sensibilitate și forță dramatică, și portretul eroinei creat de ea se impune cu distinct relief. *Karenin*, interpretat de Vladimir Găitan, e o creație pregnantă, cu nuanțări interiorizate de stări, remarcabilă în izbucniri tranșante, în asumarea demnității ținutei, în frângerea afectuoasă de-o clipă a compromisului. Dan Bădărău îl poartă cu strălucire pe *Vronski* pe aripile valsului, dar îl pierde în penumbră și chiar în umbră în celalalte momente. Și o dată cu el, povestea iubirii, care nu se mai naște, nu se conturează cum ne-am fi așteptat, ci se tot fac referiri la ea, fără acoperire.

Acesta e și punctul vulnerabil al versiunii scenice. Judecăm un adulter sau o iubire adevărată? Esențializarea propusă a evitat melodrama, dar o dată cu ea a sacrificat și temeiul mai profund al acțiunii care pune în joc o dragoste mare în confruntare cu uscăciunea morală, rigiditatea convențiilor și prejudecățile. Vina *Annei* nu e un banal adulter, e o biruință asupra celor de mai sus, ca dreptul binecuvântat al ființei pământene la fericire. Procesul ei, dacă e vorba de un proces, e mai complex și drama rezultă – pentru ea și pentru noi – din imposibilitatea de a concilia termeni care se exclud. Așa, în lipsa pasiunii reale, cu irizările ei de intensitate, spectacolul ia turnura unei nemeritate damnațiuni, fără emoție și ecou. Semnalăm contribuția tinerilor de la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București, la configurarea cu efect a *Corului* omniprezent, cu excepția unor replici șoptite din vârful buzelor care se opresc tăinuite acolo.

P.S. – Deși e o chestiune de amănunt, țin totuși să amintesc îndatorirea de a preciza în caietul-program cine interpretează un rol în seara respectivă, atunci când sunt dubluri. Am întrebat plasatoarea cine e *Serioja* în spectacolul pe care l-am văzut eu și, mirată,

a ridicat din umeri. Dacă nu ştie nici ea, care vinde programul, scuze, *Serioja!*

Teatrul de Comedie – Anna Karenina, **versiune scenică de Alexandru Vasilache după Lev Tolstoi. Regia şi ilustraţia muzicală: Alexandru Vasilache. Scenografia: Dana Istrate: Cu: Silvia Luca, Vladimir Găitan, Dan Bădărău, Matei Onea, Ionuţ Niculescu. *Corul*: studenţi ai Facultăţii de Teatru a Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" din Bucureşti. Data premierei: 15 decembrie 2000.**

Lacrimi pentru istorie

În tinereţe, la începutul activităţii publicistice, prin anii '60, am făcut o greşeală pentru care un actor mi-a dat o lecţie pe care n-am uitat-o niciodată. Eram colaborator al revistei „Contemporanul", unde responsabilul paginilor de teatru şi film era criticul Valentin Silvestru, profesorul nostru, care ne trimitea prin ţară la premiere pe noi, tinerii condeieri, pentru „cronichete" la rubrica „Spectacolele săptămânii" (ce şcoală de gazetărie era rubrica aceea!). Am bătut ţara în lung şi-n lat atunci, prin oraşele unde erau teatre şi am văzut numeroase spectacole care ne-au pus la încercare criteriile, încă fragede, de apreciere a creaţiei artistice. Aşa am ajuns şi la Botoşani, la doi ani de la înfiinţarea teatrului, şi am întâlnit acolo un coleg de institut, proaspăt repartizat, cu doi ani mai mic dar foarte talentat, cu care m-am împrietenit. Avea băiatul acela, pe lângă talent, o mare sete de cultură, citea mult, scria versuri, piese de teatru, parcă şi un început de roman, era interesat de filosofie şi estetică. Discutam mult, cu nespusă plăcere, în puţinele ore de dinainte şi de după spectacol, despre Shakespeare şi Hegel, despre Eminescu şi Dostoievski, despre Hemingway şi Caragiale, despre adevărul vieţii şi adevărul artistic, convorbirea cu el era provocatoare şi stimulatoare şi abia aşteptam un prilej să mai fac o deplasare la Botoşani ca să mă întâlnesc cu el. Era foarte talentat, cum am spus, şi îl văzusem în trei–patru roluri de comedie unde felul lui de a juca, de o savoare meditativă, cu accent pe misterele cuvântului, priviri largi, mirate şi întrebătoare, stârnea admiraţie. Şi s-a mai ivit un prilej: premiera spectacolului *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian.

Domnul Silvestru, ştiindu-mi preferinţa, mi-a întins înştiinţarea şi m-a trimis să-mi fac formele de deplasare. În înştiinţare erau pomeniţi regizorul şi scenograful, erau pomeniţi actorii, dar nu pe roluri. Nu prea îmbietoare invitaţia, având în vedere calitatea realizatorilor, dar ademenitoare prin frumuseţea piesei şi bucuria reîntâlnirii cu prietenul meu. Mă aşteptam la un spectacol slab, dar mă interesa ce joacă el, ştiind că şi dintr-un rol mic, secundar, poate face o bijuterie artistică. *Maiorul*? *Bogoiu*? astea ar fi fost rolurile care i se potriveau. Când colo, aflu de la avizierul teatrului, înainte de a mă întâlni cu cineva, că îl va interpreta pe *Ştefan Valeriu*... Total nepotrivit. Cum va putea fi el bărbatul acela fermecător, distant şi plictisit, care-şi ascunde oboseala şi nerealizarea într-o izolare iluzorie, infructuoasă, el, mai scund de statură, care nu impune prin prestanţă fizică şi eleganţă? Afectat, fals, teatral. Ceea ce s-a adeverit. M-am ascuns la rândul meu, n-am vrut să vorbesc cu nimeni, m-am ferit de prietenul care mă aştepta şi am fugit la gară să iau trenul de noapte spre Bucureşti, regretând pentru prima oară deplasarea în acest colţ îndepărtat de ţară. În tot timpul drumului şi apoi acasă, în faţa hârtiei, m-a frământat un singur gând de plumb: cum să scriu că prietenul meu a fost greşit distribuit şi fals pe scenă? Am simţit că nu pot. Să expediez comentariul despre rol cu două vorbe convenţionale, nu mi s-a părut corect. Şi atunci am ales soluţia cea mai nefericită: să nu-l pomenesc deloc. S-a mirat şeful rubricii când mi-a citit cronica, m-a întrebat de ce nu-l menţionez pe *Ştefan Valeriu*, rol principal, i-am spus; n-a insistat

și cronica a apărut așa. Jale!... Peste un an, când am ajuns iar la Botoșani, prietenul meu m-a luat la un pahar de vin și mi-a spus, cu ochi atinși de durere, că i-am făcut cel mai mare rău nepomenindu-i nici măcar numele, ca și când n-ar fi existat în acel spectacol. Oricât de rău l-aș fi „înjurat" (expresie curentă și astăzi în lumea artiștilor), tot n-ar fi fost atât de rău ca faptul de a-l ignora complet într-un rol principal. Să fi scris măcar „*Ștefan Valeriu* – Cutare Cutare"..„Nici nu-ți imaginezi ce a însemnat asta în colectivul nostru", mi-a spus el, „triumful imposturii, al agresivilor veleitari, al carieriștilor și nechematilor, care au socotit că nu mi-ai pomenit numele ca să mă menajezi, nu că spectacolul e prost".

Am ținut minte. N-am repetat isprava, decât în cazul unor roluri secundare, uneori, fără efect în răstălmăcirea impresiei generale. Mi-am reamintit ce înseamnă *prețul unui nume*, pentru oamenii de teatru, cu prilejul Galei Premiilor UNITER din acest an, când obrajii unor respectabile persoane au fost scăldați în lacrimi din cauze absolut diferite: de fericire și de durere. Am pomenit-o pe Mira Iosif când mi s-a înmânat premiul, printre persoanele care m-au încurajat și sprijinit în activitatea mea. Cu reală surprindere am întâlnit-o în pauză, neștiind că e în țară și în sală. „Îți mulțumesc că nu m-ai uitat", mi-a spus dânsa și ochii îi străluceau în lacrimi de bucurie; „m-ai făcut fericită!". Pentru că i-am pomenit doar numele?... Da. Ne-am îmbrățișat și nu-mi venea să cred că numai cu atât am adus un pom de Crăciun în sufletul unui om plecat de mai multă vreme din spațiul nostru geografic, în altul mai îmbietor poate, dar nu și din cel spiritual. Mă înșel sau nu, totuși lacrimile erau reale și mărturisirea de necrezut – „m-ai făcut fericită"!".

Dar doi oameni au plâns de durere... de o mare durere care le-a frânt sufletul, cu o nefericire care nu se mai șterge cu nimic de acum încolo. Doi oameni nominalizați la Premiul criticii, pentru volumul *Istoria Teatrului Național din Craiova*: Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu. Am susținut cu entuziasm această nominalizare, socotind chiar că ar trebui avuți în vedere nu numai cronicarii, ci și istoricii, teoreticienii, secretarii literari cu mari merite și vocație, schimbând denumirea distincției în – eventual – „premiul de teatrologie". Cei doi autori ai volumului au venit, parcă, întineriți la Gală, emoționați că și munca lor a fost luată în seamă, fără iluzii că vor câștiga premiul, dar cu sărbătoare și mândrie în suflet. În câți ani de trudă migăloasă se scrie o istorie?... Din motive omenești, fără premeditare, amfitrionul Galei a uitat să pomenească nominalizații la Premiul criticii. Și-a dat seama de asta după câteva clipe, i-a cerut ambasadorului care înmâna premiul să-i numească, acesta n-a știut, n-a înțeles, și cei doi au rămas în anonimat, în singurul moment în care s-ar fi putut ridica în picioare pentru aplauzele publicului. Câteva secunde. Pentru care au venit, de altfel, în haine de sărbătoare, la propriu și la figurat, de la Craiova. Alice Georgescu și-a primit premiul binemeritat, cei doi au rămas împietriți și pe obrajii lor au curs lacrimi de neînchipuită durere. Și amărăciune. Și mâhnire. I-am întâlnit în pauză, i-am întâlnit după spectacol. Le-am spus să încerce să treacă peste această durere, pe care le-o înțeleg, să înțeleagă și dânșii că a fost o omisiune neintenționată, o greșeală de moment a lui Ion Caramitru, că momentul trece, cartea rămâne și mai importantă decât câteva secunde de expunere în public e cartea. Degeaba. Regretau că au venit, spuneau că această uitare nu se va mai șterge din suflet și că le va marca restul zilelor cu o adâncă și iremediabilă suferință. Pentru că n-au avut cum să fie aplaudați de public? Nu – pentru că nu li s-a pomenit măcar numele. Doi bărbați trecuți prin multe, cu ani grei de muncă și dăruire pentru teatru, lucizi, la vârsta înțelepciunii și a iertării pentru semeni, unul dintre ei sprijinit în simbolul pașilor slăbiți de vreme, bastonul... dar oameni, oameni și ei, cu sufletul sensibil și înlăcrimat de o clipă nedreaptă.

Prețul unui nume? Lacrimi de fericire, lacrimi de durere pentru istorie.

Viața în aparență

La o anchetă a revistei „Scena" privind cele mai notabile prezențe teatrale în ultimul deceniu al secolului XX, l-am numit, fără ezitare, pe Dušan Kovačević cel mai bun dramaturg străin contemporan jucat. Și ce știam despre el? Două piese, cunoscute din două spectacole. Două spectacole foarte bune, e adevărat, regizate de Horea Popescu: *Profesionistul* la Teatrul Național din București și *Tărâmul celălalt* la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov. Apoi am văzut filmul de faimă internațională realizat în 1995 de Emir Kusturica, *Underground* și am înțeles că autorul scenariului, același Kovačević, e într-adevăr o personalitate remarcabilă a artei contemporane, de o pregnantă originalitate. Vocea sa, viziunea sa, transmit, în modalități specifice mediului spiritual în care trăiește, mesaje de o deosebită forță dramatică și morală privind destinul nostru contemporan. Denunță atrocități, evocă tragedii, stigmatizează arbitrariul, cu o virulență aspră, dar în același timp, cu o întoarcere de ton, de registru, de fantezie, scoate la iveală o rază de duh, de inteligență și franchețe, de frumusețe omenească ce scaldă viața în valuri de speranță. Tărâmul celor duși de pe lume, într-o eternă pace și neschimbare (*Tărâmul celălalt*), e o nostalgie a vieții; insula care se desprinde alegoric în final la *Underground*, cu toată fatalitatea ei istorică, e o salvare a vieții. Viața învinge, irumpe energic din tot ce o strivește, o sufocă, o distruge, ca o sămânță proaspătă de regenerare și continuitate. E ceva viril în această expresie personală, cu contraste puternice, dar nu fatale, ceva tulburător și tonic care vorbește despre un destin anacronic în această parte a lumii, destin eroic și grotesc, cu suferințe dure și bucurii explozive, de o exaltare aproape sălbatică.

Piesa pe care am văzut-o acum, *Larry Thompson, tragedia unei tinereți* sau *Show must go on* (*Spectacolul trebuie să continue*) nu seamănă cu nici una dintre cele de mai sus. De altfel, nici ele nu seamănă una cu alta, fiecare fiind scrisă în alt registru, cu un exemplar simț al construcției. De data aceasta, pare o anticonstrucție. Totul se desfășoară sub semnul improvizației, ca un spectacol care nu poate începe pentru că n-a venit interpretul principal, pentru că mașiniștii nu și-au primit salariul și amenință cu greva, pentru că lumina se întrerupe din cauza datoriilor, cineva fură de la casierie amărâții banii de bilete etc. etc. Mizerii cotidiene. Mizeriile tranziției. Dar care spectacol?

Cineva, la sfârșitul reprezentației, spunea că a fost o aiureală. Mă îndoiesc – aiureala a fost premeditată, ca o aparență teatrală. Spectacolul artei nu poate începe, pentru că ceea ce vedem e spectacolul propriei noastre vieți, unde nimic nu e coerent, nimic nu se leagă, trăim sub semnul derizoriului și al improvizației. E o parodie alegorică, în care nasul prea mare al lui *Năsoi* provoacă o dramă cu porniri sinucigașe, trei perechi de gemeni sucombă și înviază ca-n basme, un actor cu părul alb ucis la 7–8 ani nu știe că e doar aparent viu, un bodyguard caută un criminal inexistent etc. Pretexte. Dincolo de ele sunt probleme serioase puse în discuție, privind în special condiția intelectualului și a artistului într-o societate care nu mai cultivă valorile umane, ci mercantile. Fantasmagorii, s-ar spune, dar nu cred că autorul s-a arătat aici mai puțin stăpân pe tehnică, ci a denaturat-o deliberat pe cea tradițională, pentru a viza mai ascuțit problemele grave care dor și proliferează între oameni aparent vii. A jucat, cred, naivitatea, ca la pictorii fără studii care proiectează viziuni de o originalitate fabuloasă. Reproducerea tabloului *Mirii* de Josip Generalić în caietul-program, un reprezentant celebru

al acestei picturi în spaţiul evocat, îmi confirmă părerea.

Piesa a fost tradusă şi regizată de Mara Paşici-Manolescu. Cu prea mare seriozitate, însă. Ne dăm seama destul de repede de pretext, suntem dispuşi să acceptăm jocul, aşteptăm punctul de interes care să ne facă părtaşi, complici la idee, dar el ne scapă, ne scapă mult timp datorită unei... cum să zic? unei prea realiste redări a derutei, prea intense trăiri ale unor stări care sunt literalmente teatrale şi ar fi cerut un joc de-a „ne facem că nu jucăm". Prea angajaţi în drama personajelor Tania Filip (*Directoarea*) şi Cristian Şofron (*Ştefan Năsoi*), cam îngroşat Valentin Teodosiu (*Specialistul*), în contururi elocvente Ion Haiduc şi Ruxandra Sireteanu (tripla pereche de gemeni), Anda Caropol (*Naşa Savka*). Doarme expresiv Ion Siminie (*Naşul Sava*), cade cu efect de pe stâlp Claudiu Romilă (*Electricianul*). Tonul just, de teatralitate complice, cu subtexte şi tâlcuri grave în comentariile adresate nouă de-a lungul reprezentaţiei, câte un surâs stingher şi o privire adâncă, măsurat în accente şi haz reţinut, l-a avut Ştefan Sileanu (*Actorul Alb*). Implicat şi nu prea. Cam asta era cheia. Iar în liniile asimetrice ale decorului (Lia Dogaru) se întrevede ceva din naivitatea plasticii evocate.

Teatrul „Nottara" – Larry Thompson, tragedia unei tinereţi **sau** Show must go on **de Dušan Kovačević. Traducerea şi regia: Mara Paşici-Manolescu. Scenografia: Lia Dogaru. Muzica: Nicu Alifantis. Cu: Ştefan Sileanu, Tania Filip, Cristian Şofron, Ion Haiduc, Ruxandra Sireteanu, Anda Caropol, Ion Siminie, Valentin Teodosiu, Claudiu Romilă. Data premierei: 22 aprilie 2001.**

Cronicar în sala minunilor?

O căsuţă-jucărie, un bătrân în carne şi oase ce cară ditai contrabasul. Un altul se miră: *„ce faci cu vioara aia?"*. Sunt doi prieteni, *Rodolfo* şi *Bernardo*, interpretaţi cu haz de Daniel Stanciu şi Cristian Mitescu. Cel cu contrabasul spune că se duce la târg să-l vândă, pentru că vremurile când cântau şi se veseleau au trecut şi acum nu mai are nevoie de el. Şi pe o muzică ritmată, modernă, compusă de Dan Bălan, evocă acele vremuri dansând cu agilitate tinerească şi însufleţind sala de prichindei, care bat din palme de admiraţie. Bat şi mămicile, bunicii, iar un spectator nimerit printre ei cu alt rost saltă şi el în ritm din picioare, pentru că momentul e de o frenezie cuceritoare. Cronicarul...

Cele evocate se termină în aplauze generale, căsuţa îşi întoarce faţa şi-i vedem interiorul cu două fete lungite acolo, urâte şi gălăgioase, care ţipă să fie spălate, îmbrăcate de sora lor. Două marionete şi o fată aievea, blondă, graţioasă, interpretată de Graţiela Ştefan, *Frumoasa*. Parcă ar fi ceva din *Cenuşăreasa*. Observ că realizatorii marchează contrastul etic prin întruchiparea personajelor generoase de către actori, iar a celor egoiste, meschine, de marionete. Ceea ce se va adeveri şi pe parcurs, cu diferite nuanţe, când *Frumoasa* întâlneşte *Bestia*. O alcătuire uriaşă de animal care umple scena şi stârneşte fiori prin sufletele plăpânde, dar, curios, surprinde printr-o lucire parcă blajină în ochi şi o modulaţie oarecum blândă în tonul cu care-şi rosteşte ameninţările. Ioan Brancu manevrează dinăuntru colosul cu o măiestrie pe care trebuie să i-o apreciem, ca şi felul nuanţat în care-şi rosteşte replicile. Prinşi de firul jocului, admirăm scene în care o panoplie de personaje pestriţe animă târgul, cu negustori de raţe

şi gâşte, babe, şarlatani şi marionete cu tamburine, un saltimbanc cu picioarele în sus, apoi tărâmul fabulos al pădurii luminat feeric de nişte sfeşnice elegante, dansul mănuşilor albe care zboară ca nişte păsări fermecate, lupta *Bestiei* cu nişte boturi înfricoşătoare de ferăstrău, metamorfoza ei într-un prinţ chipeş din final care devine adevăratul mire al *Frumoasei*, triumf al devotamentului şi iubirii omeneşti.

Basmul e simplu, pe motive dezvoltate în alte versiuni cu intrigă diferită şi complexă (*Cenuşăreasa*, *Alice în ţara minunilor*, *Povestea porcului* de Ion Creangă ş.a.), lansat în 1753 în versiune cultă de o vestită povestitoare franceză, Leprince de Beaumont. Versiunea şi regia spectacolului actual aparţin unui experimentat artist al genului, Cristian Pepino, care, împreună cu talentata scenografă Cristina Pepino, au creat o ingenioasă compoziţie de fantezie cu tâlc, pe măsura priceperii şi entuziasmului celor mici şi a admiraţiei celor ce-i însoţesc, trecuţi de minunea vremurilor de joacă. Chiar şi a celui nimerit cu alte rosturi acolo, care caută preţul artistic al minunilor şi bate şi el din picioare, prins în joc şi în fascinaţia micuţilor vecini de scaun.

Teatrul „Tăndărică" – Frumoasa şi bestia. **Versiunea scenică şi regia artistică: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Cu: Ioan Brancu, Graţiela Ştefan, Daniel Stanciu, Cristian Mitescu, Mariana Zaharia, Liliana Gavrilescu, Dora Ortelecan, Eugenia Barbu, Leonard Popovici, Claudiu Iordan. Data premierei: 9 martie 2001.**

Elisabeta POP

Din toate timpurile, iubirea...

După „fantasticele" și „tristele" întâmplări prin care a trecut *Erendira și nesăbuita ei bunică* în dinamicul și agreabilul spectacol semnat de Ion Sapdaru – dramatizare a unei proze de Marquez – același Ion Sapdaru a optat pentru *Medeea*, un text dificil, de două ori dificil: o dată pentru interpreți, care, după câte îmi dau seama, nu se omoară după textele în versuri, iar pe de alta, pentru că, se știe, publicul nu este atras în mod deosebit de tragedii...

Gestul lui Ion Sapdaru mi s-a părut, așadar, curajos și l-am apreciat ca atare. Propunerea ar onora oricare teatru – și cel din Oradea nu văd de ce ar face excepție – cu condiția ca acesta să știe exact ce dorește să aducă în fața publicului. Teatrul orădean a optat însă, înainte de orice, pentru Sapdaru și cred că a făcut bine, regizorul dovedind, cu fiecare nou spectacol, că are talent și că e atent *la cine joacă* sau pentru cine... El a urmărit atent categoriile de public care frecventează la ora aceasta teatrul și a găsit genul de spectacol la care acest public nu numai să vină, ci, mai ales, să nu părăsească sala, după prima jumătate de oră cum se mai întâmplă, din păcate.

Prima constatare, la ridicarea cortinei, este că regizorul a ales iar simplitatea, optând pentru spațiul gol al scenei, în care scenografa (Vioara Bara) aduce, pe rând, elemente de decor și recuzită cu valoare de simbol, îmbogățind și colorând, la propriu și la figurat, momentele spectacolului: în fundul scenei un cap al unei statui grecești și ceva care aduce a fragment din faldurile bogate ale unei alte statui zeiești; apoi, o măsuță și două scaune, o perdea roșie ca sângele coborând lent de sus, o oglindă ciudată pe care *Crainicul* o stropește cu sânge...

Pe un practicabil mobil – care funcționează foarte bine – apare și dispare *Corul*, sub forma unei mici trupe de artiști-dansatori care „povestesc" uneori în ritm de dans sau mimând diferite momente din piesă. Intermezzo-urile respective au fost gândite desigur, să anime, să învioreze acțiunea excesiv de tensionată, creată de tragedia lui Euripide. Ei sunt ajutați de o muzică de mare frumusețe și expresivitate. Alternarea scenelor „dure" – în care *Medeea* pune la cale oribila crimă: uciderea lui *Creon*, a noii soții a lui *Iason*, *Glauce*, și, în fine, a propriilor copii – cu aceste scene de destindere, permite spectatorilor momente de detensionare.

S-ar putea reproșa realizatorilor acestui spectacol că au schimbat oarecum traiectoria tragediei, chiar structura ei inițială, coborând-o, poate, în zona dramei, dar dincolo de faptul că în chiar textul euripidian găsim suficiente motive și argumente pentru acest spectacol, nu era rău, ba ar fi fost chiar corect să aflăm din afiș că Ion Sapdaru a creat acest spectacol „după Euripide". În acest caz, multe lucruri trebuiau acceptate așa cum au fost ele oferite de regizor, fără prejudecăți de tot felul.

Euripide vine, iată, din vremuri atât de îndepărtate de noi, să ne vorbească despre o mamă care își ucide cu sânge rece copiii, ca să se răzbune pe soțul care a înșelat-o și a părăsit-o. Vine, acum, în anul 2001, când (vai!) ziarele și micile ecrane sunt pline de știri care de care mai groaznice despre mame care își omoară copiii, despre tați care își violează fiicele, despre copii care își ucid părinții... S-ar părea că nimeni nu mai vrea să vină la teatru pentru asemenea...povești. Și chiar așa ar fi, dacă cei care intră în sala de teatru nu ar găsi aici,

transfigurate artistic, imaginile zguduitoarelor fapte ale *Medeei*.

Poate de aceea regizorul şi-a permis chiar să modifice finalul, să-l îndulcească, imaginându-şi că îngrozitoarea crimă ar fi avut loc doar în visul sau, mai degrabă, în coşmarul *Medeei*: copiii trăiesc, ea îi strigă, ei vin cu doica de mână şi apoi pleacă toţi... Unde?

Se vede însă că publicul, în majoritate tânăr, familiarizat cu filmele americane, violente şi agresive, dar terminându-se cu *happy-end*, acceptă mai uşor acest final, plecând fericit acasă. Ce te faci însă cu cei care nu l-au citit şi nici n-o să-l citească vreodată pe Euripide: vor rămâne cu ideea că „aşa e piesa"? Dacă la un spectacol clasic, eventual mai monoton sau poate mai puţin atractiv, nici nu venea acest public, ar fi fost mai bine? Grea întrebare, la care, vă mărturisesc, nu mă simt capabilă să dau un răspuns.

Dar să mă întorc la Euripide pe care, aşa cum presupuneţi, l-am citit şi recitit. Să nu uităm deci că: Euripide a introdus în structura tragediei o grilă, ca să zic aşa, realistă, încercând să o apropie în acest caz pe *Medeea* de viaţa de zi cu zi: o femeie, o mamă, dar mai ales, o soţie înşelată, geloasă peste măsură, hotărâtă să se răzbune exemplar pe soţul ticălos şi infidel. Şi tot el, Euripide, a îmbogăţit limbajul teatral, folosind elementul retoric (nu întâmplător Aristofan l-a acuzat pe Euripide de „flecăreală") şi filosofic (personajele posedă ştiinţa elocinţei, tiradele lor conţin idei preţioase legate de căsnicie, de dragoste, de familie, de fidelitate). Replicile celor doi soţi, când se înfruntă, nu sunt doar de o modernitate surprinzătoare, ci şi adevărate pledoarii. Un fin cercetător al operei lui Euripide spunea chiar că din replicile celor doi s-ar putea alcătui o culegere de maxime intitulate „Un soţ oarecare către soţia lui" sau „O soţie oarecare către soţul ei".

Spectatorul curios şi iscoditor ar mai putea afla astfel că Euripide însuşi a dorit să amestece niţel întâmplările tragice cu mărunte elemente hazlii (ca în viaţă), apropiind astfel mai mult tragedia de realitatea greacă. Şi dacă ştii toate acestea şi eşti dispus să le accepţi, atunci nu te mai revoltă inutil scena în care *Corifeul* – aici un amestec de bufon cocoşat cu un cârcotaş de profesie – îi povesteşte la modul cam parodic, râzând şi hlizindu-se, scenele în care *Glauce* şi *Creon* mor în chinuri groaznice. Sebastian Lupu a găsit tonul potrivit pentru acest personaj şi nu pentru unul aşteptat eventual de vreun cititor fidel al piesei (nu şi a bibliografiei aferente; dar oare chiar o mai fi vreunul, în această vreme a Internet-ului absolut?).

Dar, dacă vorbim despre *Medeea*, se cuvine să observăm cum anume a înţeles actriţa Elvira Platon-Rîmbu s-o interpreteze în spectacolul lui Ion Sapdaru. E limpede pentru oricine că actriţa nu numai că e fericită că a fost distribuită în acest rol, ci şi că i-a plăcut propunerea regizorului, mai mult chiar, a căutat, se vede, în mintea, în sufletul şi, nu în ultimul rând, în lecturile ei tot ce ar fi putut-o ajuta să se apropie de celebrul şi râvnitul personaj (când spun râvnit mă refer exclusiv la actriţele de oriunde şi dintotdeauna). Ea a fost pătimaşă, cu ochi de vrăjitoare, cu gesturi neobişnuite, a fost vicleană, prefăcută, dând drumul unui şuvoi de vorbe grele stârnite de patima, ura şi dorinţa de răzbunare. Ea are câteva momente în care ai impresia că e posedată de diavol, că nu mai are nimic omenesc, pentru ca imediat după aceea să-şi îndulcească glasul cu mierea linguşirii sau a tandreţei. Când se adresează publicului, ea devine calmă, reflexivă, rezervată, vorbindu-i despre condiţia nefericită a femeii din toate timpurile. Lungeşte însă inutil scena în care arde fotografiile şi are câteva note stridente ce scad din emoţia unor momente de mare tragism. Râsul sadic însă o prinde şi ajută evident la conturarea acelei *Medei* create

de Euripide, fără îndoială, complexă şi complicată.

Romeo Romitan face eforturi considerabile să fie un *Iason* la nivelul partenerei sale. Are multe dintre datele fizice ale personajului, dar îi lipseşte frământarea lăuntrică autentică, el rămânând adesea, cu tot glasul de tunet, la nivelul rostirii, nu al trăirii imenselor lui dileme şi laşităţi demagogic argumentate. Una dintre scenele lui cele mai reuşite este cea în care se joacă cu copiii, dar cu totul nelalocul lui mi s-a părut dansul macabru cu mireasa moartă. Tânărul actor însă, atent îndrumat, promite să fie un un june-prim al trupei.

O apariţie greu de uitat este cea a lui Şerban Borda în rolul lui *Absyrtus*, fratele *Medeei*, ciopârţit de aceasta pe când fugea pe mare cu *Iason*. Adus pe umeri de patru bărbaţi, mutilatul se târăşte la picioarele *Medeei* implorând sau numai reproşându-i că l-a omorât. Scena – ea se petrece doar în mintea femeii răvăşite de durere – este însoţită de o muzică plină de nelinişte, iar actorul are o figură emoţionantă. Iarăşi remarcăm profesionalismul desăvârşit al acestui tânăr actor.

În *Creon*, Petre Panait, deşi are text puţin, aduce în scenă un personaj întru totul credibil, în datele lui clasice, binecunoscute. Gesturile lui sunt precise, tonul e cel just, privirea de oţel, ţinuta dictatorială.

În rolul *Glaucei/Glauke,* Angela Tanko este suavă, zâmbitoare, fericită, inconştientă parcă de tot răul pe care i l-a pricinuit *Medeei*. Ea nu rosteşte cuvinte, ci mimează

Elvira PLATON-RÎMBU

perfect toate stările tinerei logodnice. O face cu grație și bun-gust. Două actrițe temeinice ale trupei – le-am numit pe Ileana Iurciuc și Mariana Vasile – își fac simțită permanent prezența, deși cele două doici nu au mai mult de cinci replici. Alexandru Rusu e un fel de *paparazzo* mereu prezent în scenă, încercând nu numai să-i fotografieze pe toți, tot timpul, ci și să-i organizeze, să-i grupeze, să-i țină sub control.

Este greu de imaginat cum ar fi arătat acest spectacol fără muzica atât de bine găsită de regizor și fără contribuția de notă maximă a colaboratoarei lui, Victoria Bucun, eminentă coregrafă. Dansurile create de ea sunt originale și în deplin consens cu textul rostit.

Decorul, ambianța spectacolului, costumele – fără trimitere ostentativă la o epocă anume – sunt rodul fanteziei creatoare a neobositei Vioara Bara care se impune mereu prin talent și seriozitate.

Nu știu dacă acesta a fost spectacolul așteptat de unii cu *Medeea*, dar știu că acest spectacol n-a plictisit, fiind îndelung aplaudat. Creatorii lui au ascultat parcă sfatul lui Euripide: *„Feriți-vă de drumul bătătorit, alegeți calea anevoioasă".*

Teatrul de Stat din Oradea, Secția română – Medeea **de Euripide. Traducerea: Alexandru Miran. Un spectacol de Ion Sapdaru. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Victoria Bucun. Sculpturi: Iulian Anghel. Distribuția: Elvira Platon-Rîmbu, Romeo Romitan, Petre Panait, Sebastian Lupu, Mariana Vasile, Ileana Iurciuc, Angela Tanko, Șerban Borda, Alexandru Rusu. Data premierei: 15 martie 2001.**

Un tânăr regizor și o piesă dificilă

Ciudată mai e și soarta spectacolelor! Ani și ani nu apuci să vezi un spectacol cu te miri ce piesă pe care o cunoști de mult și, deodată, așa, când începi s-o uiți, îți este dat să ai parte nu de un spectacol, ci de două! Și încă la un interval de nici o lună! E acesta un noroc al oricărui om de (sau din?) teatru! Este ceea ce mi s-a întâmplat și mie în legătură cu piesa *Povestiri din pădurea vieneză* de Ödön von Horvath. Citisem piesa în manuscris, demult. Anul acesta am recitit-o în volumul recent apărut. A urmat apoi bucuria aflării veștii că o montează, la Naționalul din Cluj, Anca Bradu. Știam sigur, după cum o cunosc, că nu era o propunere întâmplătoare, ci chiar o serioasă opțiune regizorală. Și peste nici două sau trei săptămâni, să văd un nou spectacol, cu aceeași piesă, în chiar orașul meu, în limba maghiară, de data aceasta, dar tot ca o propunere a unui regizor foarte tânăr...

Am făcut această introducere tocmai sau numai pentru a vă da seama de interesul cu care m-am îndreptat mereu spre sala de spectacol. Firește nu mi-am făcut iluzia că, de fiecare dată, voi fi încântată de ceea ce văd, dar nimeni nu-mi poate lua cel puțin bucuria comparației... Și, veți vedea, nu m-am putut împiedica să nu recurg – măcar din când în când – la comparații...

La Naționalul din Cluj – e musai să încep cu el!, unde noul director, Ion Vartic, este un mult stimat și respectat critic și profesor universitar, un doctor (pe bune!) în teatrologie, am văzut un spectacol ca un eseu dens și bogat în idei, aproape programatic, vizând unul dintre cele mai importante curente teatrale (expresionismul), un spectacol în care totul: decor, costume, recuzită, joc actoricesc, muzica, totul avea o motivație precisă. Singurul și cel mai mare cusur al spectacolului era,

după mine, excesul, excesivul. Şi, poate, un lux prea ostentativ afişat, nu pentru a vorbi despre o Viena-fostă capitală de mare imperiu, ci despre un mediu mai mărginaş, cu o lume sărăcită din care au mai rămas doar formele, pojghiţa subţire şi snoabă, aerele... Aceasta înseamnă, din pornire, fonduri financiare serioase, bani mulţi puşi cu generozitate – şi cu efort, ştim! – la dispoziţia creatorilor, pentru a nu sărăci ideile spectacolului, din chiar cauza sărăciei lucii în care, iar şi iar, se zbat teatrele româneşti! Şi bine a făcut, zic eu, cu toate că şi directorii-savanţi au, la urma urmei, obligaţia să controleze pas cu pas cum sunt folosiţi banii instituţiei pe care cu onoare şi cu ştiinţă multă de carte, o conduc...

La Oradea, cum am mai văzut în ultimii (mulţi) ani, decorul sărac şi cam pe sponci gândit (cumva ai impresia că scenograful, prevenit de conducerea teatrului că nu are bani, îl croieşte cu o excesivă – tot de exces e vorba, numai că în sens invers – prudenţă, tot tăind şi simplificând, căutând soluţii pentru acel atât de neaoş slogan „ieftin şi bun".

Decorul creat de chiar tânărul, foarte tânărul regizor Dézsi Szilárd, este simplu[ţ] – tot bare, bare şi mici practicabile sau vitrine, măsuţe şi, vai, în scena de la „luxosul" cabaret, aduse, cu condamnabilă neglijenţă – nişte scaune prăpădite, scoase parcă dintr-o clasă gimnazială în care, o vreme, elevii răi s-au cam bătut cu mobilierul. Senzaţia pe care o aveai era că tot ce îţi era servit ca decor pe scenă era din aşa-numitul „existent" al teatrului. Şi, credeţi-mă, nu era o senzaţie tocmai plăcută...

Nu mi se pare întâmplător că doi regizori tineri au dorit să pună în scenă – chiar dacă din motive diferite – această frumoasă piesă a lui Horvath. Ei au găsit în ea numeroase similitudini cu timpul în care trăim, cu această etapă de lungă tranziţie, care înseamnă sărăcie, corupţie, nesiguranţă, adesea disperare. Dar, în vreme ce Anca Bradu îşi urmărea un anume program al ei (după *Deşteptarea primăverii* la Teatrul Maghiar din Târgu Mureş), regizorul de la Oradea nu părea să urmărească vreo idee mai înaltă, spectacolul său fiind unul cam lipsit de idei, cam fără vlagă artistică, plat şi destul de plicticos. Dar, ca să nu-l descurajăm prea tare, vom observa şi un lucru bun: propunerea lui e întru totul stimabilă (doar că i-a depăşit forţele şi capacitatea profesională, fiind mult prea dificil pentru puţinătatea experienţei lui practice) şi, cu un pic de noroc, pot spune că ştie să îndrume actorii, aşa tânăr cum este, ceea ce, pentru început, e bine.

Am spus bine, dar nu suficient. A-ţi urmări cu tenacitate şi consecvenţă materializarea în condiţii optime a ideii dintr-un program ferm şi atent construit, face parte din obligaţiile oricărui regizor aflat la început de drum. Altfel, tinerii – şi, vai, ce puţin ţine perioada tinereţii, în care toată lumea e mai îngăduitoare cu tine! – vor cădea şi ei în păcatul de a accepta fără crâcnire şi plini de amărăciune că „merge şi aşa", iar după o vreme vor îngroşa rândurile resemnaţilor.

Şi, dacă tot am vorbit despre decor, să nu uităm să amintim că şi costumele (semnate de iarăşi o foarte tânără pictoriţă, Florina Bellinda Birea), cu toate că au fost bine gândite şi cumpănite, reclamau, cred, alte materiale, dacă nu mai scumpe, poate numai special procurate, nu executate, iar şi iar, din cele „existente" în tot mai săraca magazie de costume a teatrului. Am simţit că fiecare costum ar fi putut arăta, nu mai bine, ci mai adecvat, dacă talentata scenografă, extrem de preocupată de profesia în care de abia a intrat, ar fi putut face exact ce era necesar. Aşa, şi ea (ca toţi ceilalţi) s-a adaptat situaţiei şi a lucrat din ce s-a putut.

Despre evoluţiile actoriceşti în spectacolul orădean e destul de dificil să te

pronunți. Am observat totuși că regizorul a colaborat mulțumitor cu numeroasa distribuție. Pe de altă parte, jocul lor atestă clar seriozitate și profesionalism și mai puțin înhămare conștientă și solidară la propunerile regizorale. Ei „vorbesc" și „nu vorbesc" aceeași limbă în planul estetic al spectacolului, încercând să se descurce fiecare cum poate și cât poate. În condițiile în care regizorul a respectat cu sfințenie mai degrabă litera textului (neoperând necesarele tăieturi) decât spiritul său.

Aș remarca, în primul rând, seriozitatea și talentul remarcabil al actorului Orbán Attila, cel mai apropiat, după părerea mea, de universul piesei lui Ödön von Horváth. Actorul și-a înțeles exact personajul, asigurându-i infinite nuanțe, de la tandrețe la cruzime, de la patimă la indiferență rece și calculată. Îi conferă personajului mister, aducându-l pe *Oskar* în prim-planul spectacolului.

Dacă e să observăm cum se „așază triunghiul", remarcăm și farmecul personal al lui Kovács Levente jr. care a creat un *Alfred* atrăgător, dar căruia îi lipsește acel ceva care se cheamă spirit, inteligență vicleană, daruri și haruri care-l apropie prompt de *Marianne*. O *Marianne*, în interpretarea actriței Tóth Tünde (ea însăși cochetând serios cu regia), capabilă să-și pună în valoare nu atât frumusețea fizică, cât tinerețea și dorința aprigă de evadare din lumea îngustă și lipsită de aspirații nobile în care e silită să trăiască.

Bună și convingătoare mi s-a părut și Molnar Júlia în *Valeria*. Calină, cu un sex-appeal al văduvei cam trecute, ea afișează, pe lângă nevoia apropierii fizice, și pe aceea a tandreței de care e lipsită. Bányai Irén e o *Bunică* rece, dură, nu atât fără suflet, cât asprită de viață, nevoită să conducă cu mână forte o familie cam debusolată.

Ács Tiberiu e așa cum îl știm: dăruit cu talent, el construiește parcă fără efort un *Rege* al scamatorilor, răvășit de alcool și decepții sentimentale, complexat și deprimat. Actori din primul eșalon al trupei maghiare au acceptat să interpreteze roluri episodice și, se vede, ei joacă serios, convingător, știind că nimic nu e, nu trebuie să fie expediat. Deși...

Muzica (Ari Nagy Sándor) combinând interpretarea la pian cu cea imprimată, creează atmosfera specifică Vienei anilor '30: romantică, plăcută, cu inflexiuni dulci și triste.

Cu toate că sexualitatea și banii – două puncte forte ale piesei – l-ar fi putut atrage în capcană pe oricare regizor tânăr, în spectacolul lui Dezsi Szilárd nu depistăm semne că l-ar fi interesat vreunul.

Concluzia? Tinerilor regizori să nu le fie teamă nici de sărăcie, nici de textele dificile, să dovedească înainte de orice că știu ce vor și, mai ales, că *pot* ce știu. Altfel vor fi autorii unor spectacole mediocre și incerte estetic, interesând din ce în ce mai puțin atât publicul, cât și critica de specialitate.

Știu că i-au stat alături tânărului regizor, cu prietenie și pricepere profesională, atât colegii, Meleg Vilmos (șeful trupei maghiare), cât și Laczó Júlia și, probabil, secretarul literar, Nagy Bela, consilierii artistici (profesorul Kovács Levente și Parászka Miklos). Și, nu în ultimul rând l-a încurajat directoarea trupei, actrița Marton Elisabeta. Chiar și eșecurile, o știm, au rolul lor în formarea unui creator...

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – Povestiri din pădurea vieneză **de Ödön von Horvath. Regia și scenografia: Dézsi Szilárd. Costume: Florina Bellinda Birea. Muzica: Ari Nagy Sándor. Cu: Kovács Levente jr., Rácz Maria, Bányai Irén, Diményi Levente, Molnar Júlia, Orbán Attila, Dobos Imre, Hajdu Géza, Tóth Tünde, Ács Tiberiu, Simon Mátyás, Bathó Ida, Gajai Ágnes, Kiss Török Ildikó, Csiky Ibolya, Némethy Zsuzsa, Medgyesfalvy Sándor, Csatlós Lóránt, Giacomello Roberto, Fodor Réka. Fetele de la Maxim (Cabaret): Firtos Edit, Fodor Réka, Gajai Ágnes, Laczó Júlia, Némethy Zsuzsa. Data premierei: 25 februarie 2001.**

Ruxandra SIRETEANU
și
Lucian GHIMIȘI

Ion CAZABAN

Oscar Wilde – azi

A monta, astăzi, o comedie de Oscar Wilde pare să fie o încercare dificilă, cu destule semne de întrebare – în primul rând: cum va fi primită de public? O declară și tânărul regizor Răzvan Dincă în programul spectacolului său de la Buzău (al doilea realizat acolo, după *Bărbierul din Sevilla*). Contrazicând, însă, neliniștile explicabile ce au precedat-o, premiera a fost o probă a capacităților de înțelegere a piesei lui Wilde, probă trecută cu bine atât de actori și regizor, cât și de spectatori. Există în personajele și replicile comediei o efervescență spirituală (engleză? irlandeză?) mai greu de interpretat expresiv și adecvat pentru a trece rampa secolului XXI. Așa cum actorilor englezi nu le-ar fi lesne de reprezentat Dealul Spirii caragialesc, tot așa, pentru ai noștri, astăzi, nu-i prea simplu să asimileze și să facă interesant acel *high-life* de secol XIX văzut de dramaturg cu o privire veselă, dar și malițioasă, din diferite motive, nu numai subiective.

Regizorul și-a dat seama din start de problemele intrinseci și extrinseci ale spectacolului, de omisiunile sau de excesele ce i s-ar putea reproșa. Fără a se angrena, în timpul scurt de pregătire, într-o fastidioasă investigare istorico-sociologică, a reușit – acesta fiind unul dintre meritele sale – să sesizeze exact și să-și convingă interpreții de calitatea inconfundabilă și totodată perenă a ironiei ce străbate comedia lui Wilde. Spectacolul a reținut, în primul rând, ironizarea acidulată, dar și puțin amăruie, a relațiilor dintre generații, predominate de atitudinea rigidă, constrângătoare a vârstnicilor față de tineri care, la rândul lor, își iau măsuri de apărare. Ceea ce nu-i scutește, dimpotrivă, de inerția obligațiilor tradiționale, nici de presiunea convențiilor sociale și intereselor materiale,

sau, deloc neglijabil, de influenţa modelelor livreşti care le determină sentimentele, dorinţele, soluţiile de viaţă.

Rolurile – spumoase la suprafaţă, complex referenţiale în subtext – au plăcut, credem, interpreţilor. Se vede din jocul lor viu, antrenant, alternând atent ironia acidă, parodia precisă, caricatura de efect, îmbinându-le cu tact. Principala problemă care-l îngrijora pe regizor a fost rezolvată, având concursul evident al actorilor cu apreciată experienţă – Tamara Buciuceanu, Ruxandra Sireteanu, Niculae Urs –, ca şi al celor la început de carieră, cu promiţătoare posibilităţi – Daniel Popa, Laurian Ghimişi, Leonid Doni, Cristina Secăreanu, Dana Dumitrescu. Au avut, aproape continuu, verva şi relieful necesar, într-un joc aşa cum cerea fiecare rol şi, desigur, firul întâmplărilor, încurcate, spre final, cu haz şi descurcate nu mai puţin amuzant.

La Buzău, râsetele care însoţesc în cascadă replicile comediei lui Wilde şi, în general, primirea entuziastă făcută de public ne-au dovedit că ea rămâne mai departe o piesă de succes. Iar tânărul regizor Răzvan Dincă se arată atras de un teatru spiritual şi reconfortant, capabil să-ţi transmită – aşa cum vroia Caragiale – viaţa fierbinte în sală.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – Ce înseamnă să fii onest de Oscar Wilde. Traducere de Alex. Alcalay şi Sima Zamfir. Direcţia de scenă: Răzvan Dincă. Scenografia: Vladimir Iuganu, Sorina Iuganu. Cu: Daniel Popa, Leonid Doni, Lucian Ghimişi, Cristina Secăreanu, Ruxandra Sireteanu, Tamara Buciuceanu, Dana Dumitrescu, Niculae Urs. Data premierei: 11 februarie 2001.

Marcela ILNIŢCHI

Pe urmele comediei contemporane

Teatrul „George Ciprian" din Buzău împlineşte cinci ani de existenţă. În peisajul teatrului românesc contemporan, Teatrul din Buzău este un teatru de proiecte, cu actori renumiţi angajaţi pentru spectacol. Este o cale de a ridica nivelul calitativ al teatrului din provincie, de a atrage publicul şi de a transmite o tradiţie teatrală.

În ziua de 8 aprilie, s-au reunit aici o parte dintre cei ce au lucrat împreună în aceşti cinci ani. Întâlnirea aniversară a fost urmată de premiera piesei *Aşteptam pe altcineva* de Paul Ioachim. Proiectul este consecvent cu preocuparea teatrului de a promova dramaturgia română contemporană şi genuri larg accesibile publicului.

Piesa şi-a avut ecourile cuvenite în critica de specialitate în momentul apariţiei ei, 1985. Vorbea în plin comunism, cu masca unei comedii mai uşoare, despre o atitudine defensivă în viaţa personală, despre renunţarea la fericire. Astăzi, identificarea cu acele stări de spirit nu mai ne este la îndemână, aşa că privim piesa detaşaţi de implicaţiile ei conjuncturale. Vedem atunci o piesă care debutează ca o comedie sentimentală gen Mihail Sebastian, pentru a trece abrupt într-o farsă destul de incredibilă şi naivă, şi se termină pe un ton mai liric, apropiat de cel de la început. Ce s-a pierdut pe parcurs în favoarea acţiunii comice este descrierea caracterelor, şi mai ales al personajului principal, *Marcel Adam*. Reflex al personajelor lui Mihail Sebastian, de la care împrumută trăsături ca modestia şi cumsecădenia, şi una substanţială ca revolta faţă de minciună şi meschinărie, ne-am fi aşteptat ca să fie gratificat măcar cu o doză din visarea care făcea anvergura unui *Miroiu* sau *Andronic*. Or, în farsa pusă la cale pentru a i se deschide ochii asupra meschinăriei mic-burghezei cu care este logodit, el nu-şi dezvoltă calităţile bănuite de noi, ci devine aproape o marionetă a

situaţiilor. Concluziile la care el ajunge pe plan personal sunt puţin mai limpezi ca la început, dar umbra ternă a renunţării se profilează încă. O expoziţie a premiselor acţiunii prea lungă, un conflict apărut cam târziu şi concluzii nu prea limpezi, sunt în unele momente contrabalansate de replica şi dialogul alert.

Deşi în cheie minoră, ele evită banalitatea şi sunt garanţia câştigării atenţiei publicului într-un prim moment. Partiturile actorilor se îmbunătăţesc şi ele din acest motiv.

Regia nu adaugă sensuri noi textului. Am resimţit absenţa scenografiei generatoare de atmosferă.

Actorii colaborează armonios. Niculae Urs (*Marcel Adam*) îşi susţine partitura într-o manieră clară şi profesională, dar ştie şi să facă corp comun cu ceilalţi în momentele de comedie pură. Ileana Cernat (logodnica *Valentina*) are un rol cu dublă deschidere spre arabescul comic individual şi spre comicul de grup, de care se achită bine. Marian Lepădatu (prietenul *Victor*) şi Carmen Tănase (*Reportera*, posibila pereche ideală a lui *Marcel Adam*, personaj ce merita să fie mai important în economia piesei) aduc o notă de degajare binevenită în contextul de multe ori prea *terre-a-terre* al spectacolului.

Impresia noastră este că o construcţie mai solidă a personajelor şi o articulare mai plauzibilă a farsei pe structurile comediei sentimentale ar aduce unitatea de stil necesară piesei. Poate că Paul Ioachim este doar la începutul exploatării pe scena de teatru a acestei comedii care place publicului. Îi urăm să o împlinească pentru a face din ea un succes!

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – Aşteptam pe altcineva **de Paul Ioachim. Regia: Paul Ioachim. Scenografia: Vladimir Iuganu. Costume: Sorina Iuganu. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Cu: Niculae Urs, Ileana Cernat, Carmen Tănase, Marian Lepădatu, Lucian Ghimişi, Dana Dumitrescu. Data premierei: 8 aprilie 2001.**

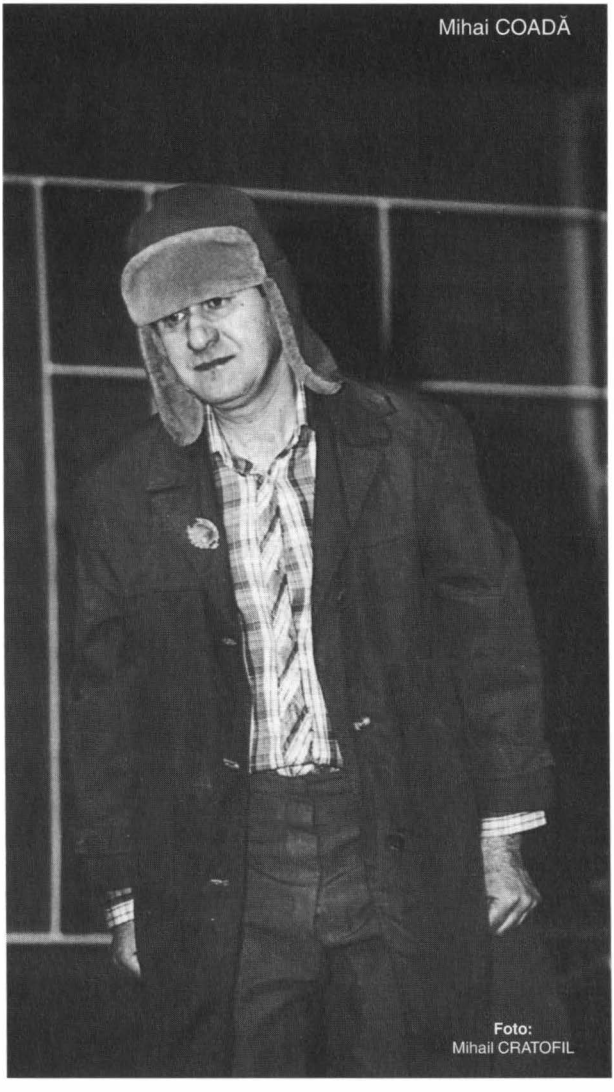
Nicolae URS şi Ileana CERNAT

Casa din marginea istoriei

Există o corepondenţă de spirit analitic între piesa *Casa Zoikăi* a lui Bulgakov şi intenţiile regizorale ale lui Lucian Sabados. Intriga piesei de moravuri relevă o stare mai generală a societăţii. În perioada NEP-ului din anii '20 din Rusia, nobila *Zoika* trebuie să-şi salveze casa de ajustările de spaţiu operate de noul regim şi să strângă bani pentru fuga la Paris. Soluţia este bordelul mascat de un atelier de modă, protejat de un înalt funcţionar cu moravuri corupte. Cine urmăreşte piesa nu poate să nu sesizeze trăsăturile comune perioadelor de tranziţie istorică, aşa că actualizarea, care era un dificil *parti-pris* regizoral, este evitată deoarece textul conţine în el unele sensuri actuale. Textului i se face o citire scenică competentă.

Organizarea spaţiului scenic traduce ideea armoniei provizorii din *Casa Zoikăi*. Pereţii transparenţi, imaginaţi de scenograful Cosmin Ardeleanu, permit tratarea casei ca un „întreg" semnificant. Spaţiile legale şi cele dubioase (bordelul) coexistă, privitorul având în plus o cheie vizuală în dezvăluirea intenţiilor personajelor. Pe sensul prim al locului scenic se grefează semnificaţii nedramatice. De exemplu, pe lângă o apariţie cât mai vizibilă în scenă a personajelor printr-o trapă din primul plan al scenei, ea este şi o metaforă scenică a subsolului istoriei. Tot aşa, salonul roşu, bordelul din ultimul act al piesei, aflat în planul doi al scenei, transcrie statutul de loc „ascuns" apoi, din punct de vedere al acţiunii dramatice, de aici irumpe scandalul final şi, în plus, este un contrapunct coloristic puternic asociat cu ninsoarea simbolică din final.

Putem vorbi despre caracterul filmic al unor imagini şi al ansamblului sonor al spectacolului. Comentariul regizoral este pregnant în prima şi ultima scenă. Prima scenă reprezintă visul premonitoriu al *Zoikăi* în care ea îşi vede casa achiziţionată de puterea populară, cu agenţi împingând



Mihai COADĂ

Foto:
Mihail CRATOFIL

în subsol o masă muncitorească gri. Ultima imagine este a scenei golite de personajele casei, care au fost împinse de agenți în același subsol, în centru rămânând numai funcționarul asasinat, peste care ninge. Ninsoarea șterge urmele celor întâmplate, dar și orice trăsătură individuală, orice exces de viață. Firmele „Carne", „Pâine", „Teatru" reapar ca un comentariu ironic al „minciunilor pentru mase" într-un spațiu în care mobilurile umane au fost aneantizate.

Muzica copleșește câteodată imaginea; ea este principalul instrument regizoral în redarea impresiei de dispariție. Împiedică spectatorul să cadă în contemplare, ceea ce ar fi însemnat să „citească" spectacolul numai ca pe o comedie de moravuri. În ansamblul ei, muzica are funcția de neutralitate afectivă care amintește rolul muzicii simfonice în film.

Trei actori experimentați, Raluca Zamfirescu, Mihai Coadă și Niculae Urs, antrenează restul echipei într-un joc bun, crud încă pe alocuri, dar care se va omogeniza, sperăm, sub impulsurile unor săli receptive.

Și poate, dacă imaginea finală ar fi fost susținută regizoral prin accente clare pe parcursul spectacolului, am fi avut acea lectură pe mai multe niveluri a piesei pe care, evident, regizorul și-o dorește și de care, de altfel, se apropie.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Casa Zoikăi **de Mihail Bulgakov. Traducerea: Maria Dinescu. Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Raluca Zamfirescu, Mihai Coadă, Niculae Urs, Ioan Coman, Oxana Moravec, Roxana Ivanciu, Marian Despina, Andrei Vășluianu, Dragoș Câmpan. Data premierei: 10 martie 2001.**

Cristina MODREANU

Doi oameni cară o lectică sub ochii noștri. Și-atât!

Avem o lectică și doi tineri, o fată și un băiat, care îndoiți sub povară (fiindcă lectica nu e goală, cum se va vedea într-un târziu) se mișcă greoi în spațiul strâmt al sălii Teatrului Act, în timp ce o voce debitează texte multe, diverse... Se poate numi aceasta spectacol sau nu?

Oricum ar fi, ceea ce-i lipsește cu desăvârșire celei mai noi creații semnate de Theodora Herghelegiu, *Omul din lectică* (o producție Fundația „Contemporania", Festivalul altFest și Teatrul „Inexistent") este acel plan al semnificațiilor fără de care orice încercare artistică nu e decât un joc, o sfidare voită, explicită, a convențiilor ce are ca punct de start, în acest caz, chiar excentricitatea cu care Theo Herghelegiu s-a impus, cel puțin în prima fază, în teatrul românesc. Ca pledoarie în sprijinul ideii – nu tocmai nouă – că se poate face teatru din nimic, fără „situație", „conflict" sau „deznodământ", *Omul din lectică* poate fi valabil, însă nu ca spectacol propriu-zis, ipostază pentru care absența elementelor de mai sus nu-l recomandă deloc. În schimb, se apropie de performanță felul în care actorul Gabriel Coveșeanu creează o schiță de personaj ajutându-se doar de inflexiuni vocale, însă faptul ține mai degrabă de zona teatrului radiofonic. O pedeapsă nemeritată pentru Erlend Secrieru și Ilinca Athanasiu mi se pare sarcina îndeplinită de cei doi în calitate de „cărători de lectică". Cu atât mai mult cu cât spațiul îngust de la Teatrul Act nu le dă decât „șansa" de a bate pasul pe loc cu greutatea în spate. Imaginea mi s-a părut cumva simbolică pentru situația de azi a tinerilor actori de la noi care nu-și mai

găsesc locul în teatre, fiind dispuşi să facă orice eforturi pentru a juca ceva, oricât, oricum, oriunde. Iar cei doi au câteva momente în care joacă, fără vorbe, însă inspirat (mai ales ea), stări diverse de la indiferenţă şi resemnare la disperare, pricinuită de exploatarea până la epuizare la care sunt supuşi de către excentricul turist. Ceea ce salvează de la o plictiseală fără drept de apel este comicul cu tentă neagră al unora dintre fragmentele de text incluse în ceea ce regizoarea însăşi numeşte în caietul-program „delir verbal", tip de comic cu care Theodora Herghelegiu ne-a obişnuit şi în calitate de autor dramatic, calitate pe care ar fi bine să o reia, renunţând la a croşeta pentru spectacolele ei texte din alţi autori.

Cât despre dilema – „este sau nu spectacol *Omul din lectică*?" – pornind de la portiţa pe care Theo Herghelegiu o lasă spunând, în acelaşi caiet-program, „acesta este un spectacol în sensul în care acceptăm de comun acord că a privi nişte oameni care fac ceva într-un spaţiu definit, sub ochii noştri înseamnă a vedea un spectacol", aş zice că eu una aş fi preferat ca formulare „în măsura în care acceptăm...", pentru a veni apoi cu precizarea că „măsura mea" nu prevede o asemenea eventualitate.

Mirela NAGÂŢ

Parodie şi complicitate

Plin de inventivitate, regizorul Petre Bokor traduce şi adaptează *Operele complete ale lui Wlm Şxpr (prescurtate)* de Jess Borgeson, Adam Long şi Daniel Singer, atent la trimiterile spre realitatea noastră împresurătoare, conferind versiunii româneşti o „contextualizată" prospeţime comică. Împletind umorul cu ironia, regizorul abordează problematica „digest"-urilor, născute din comoditate şi adaptarea la un ritm trepidant al existenţei, insinuând o critică subminatoare şi complice totodată. Spectacolul este o dezlănţuire de energie din partea celor trei actori – Marian Negrescu, Marian Politic şi Angel Rababoc, extrem de mobili în registrele abordate. Pentru că pretenţia de a prezenta chiar şi prescurtat operele complete ale lui Shakespeare obligă la un maraton actoricesc. Construit pe principiul etalării dedesubturilor operei spectaculare, a convenţionalităţii înseşi, demersul regizoral exploatează din plin situaţia de teatru în teatru. Valorifică parodia, care nu e neapărat ireverenţioasă, a creaţiei shakespeareane, dar mai cu seamă parodia clişeelor de reprezentare a acesteia. De sorginte postmodernă, intenţia regizorală merge înspre închegarea unei forme de metateatru, în care reprezentaţia meditează asupra propriilor procedee pe care le reprezintă. Găsim laolaltă *Hamleţi* tenebroşi, *Ofelii* palide, îndrăgostiţi patetici alături de drama lui *Othello* şi a *Desdemonei* în stil hip-hop. Spectacolul accentuează sentimentul de „aici" şi „acum", mizând pe un raport interactiv cu spectatorul, chemat în ajutor pentru a concretiza chinurile lăuntrice ale *Julietei*. Convenţia permanent exhibată, îngroşată (chiar şi la nivelul scenografiei semnate de Vasile Buz) generează comicul şi complicitatea relaţiei cu publicul. Însă nu e lipsit de capcane întinse regizorului. Pe alocuri, reprezentaţia pare atinsă de monotonia stagnării în registrul parodic.

Teatrul Naţional din Craiova – Operele complete ale lui Wlm Şxpr (prescurtate) **de Jess Borgeson, Adam Long şi Daniel Singer. Traducerea, adaptarea şi regia: Petre Bokor. Scenografia: Vasile Buz. Mişcarea scenică: Felicia Dalu. Cu: Marian Negrescu, Marian Politic, Angel Rababoc. Premieră pe ţară: 3 aprilie 2001.**

Adrian ANDONE și Sorin LEOVEANU

Foto:
Florinel CHIREA

„Regii pețitori" sau insinuarea Răului

Există ceva intrigă în spectacolul *Regii pețitori*, semnat de Mircea Cornișteanu la Teatrul Național din Craiova. Întrebări, care-și cer răspunsuri persistă după reprezentație, ambiguitatea posibilelor explicații și interpretări, justificate în egală măsură, se vrea limpezită. În mare parte această bogăție a trimiterilor vine tocmai din textul lui D.R. Popescu, în care straturi de teme și motive majore se așază unele peste altele, combinate în registre stilistice variate. Liricul se împletește cu grotescul, bufonada cu fiorul tragic, astfel încât provestea de la primul nivel a existențelor a patru femei, desfășurate centripet în jurul seducătorului *Titus* (Valeriu Dogaru), devine, în cele din urmă, o meditație gravă în esență despre destinul omenesc. Relevând o tipologie creatoare structural barocă, D.R. Popescu abordează pe un ton incisiv, mereu în plin atac, atitudini și relații fundamentale. Întâlnim laolaltă: dialogul arhetipal între generații, ideea timpului care deteriorează ființele, destinul ca proiect de construire lăuntrică, iar deasupra tuturora, ineluctabilă, moartea. Apelul la povestea mitologică a lui *Ulise* așteptat de *Penelopa*, care constituie substanța scenei de teatru în teatru, așa cum o vedem în spectacol, oferă o posibilă cheie de interpretare. *Titus* și cele patru femei (interpretate de actori-bărbați) care pun în scenă episodul întoarcerii lui *Ulise*, se implică astfel, aproape pe neștiute, într-o căutare a adevărurilor proprii prin labirintul travestiului și al mistificării. Această confuzie a identităților, până și la nivel sexual, ar semnifica obstacolul care trebuie depășit pentru aflarea acelui adevăr. Iar *Ulise*, se spune explicit în spectacol, este prototipul și simbolul insului care parcurge drumul inițiatic către sine.

În completarea acestui palier de interpretare vine afirmația dramaturgului însuși, care plasează ambiguitatea sensurilor sub semnul ludicului, al gratuității jucăușe.

„Uneori citarea mitului este deliberată, făcută ca o mână întinsă către cititor, ca o cochetărie, ca o devalorizare a mitului." Viziunea regizorală preia și potențează această sugestie a unei ambiguități funciare prin travestiul deconcertant (paroxistic, ridicat la puterea a treia chiar – Sorin Leoveanu este *Florența*, care este *Ulise* în spectacolul din spectacol, *Ulise* dovedindu-se însă o *Penelopă* deghizată, în cele din urmă), prin gestul bufon, la granița dintre grotesc și poetic, pe care-l scot la iveală personajele. Mistificarea și reversul ei caracterizează umanitatea înfățișată, care e dispusă simetric, în oglindă, trioul bătrânilor (*Sara Irma*, *Titus*) prefigurând parcă sensul parcursului celor mai tineri (*Florența*– remarcabilă în interpretarea lui Sorin Leoveanu, *Bibi*–Adrian Andone, *Dorinel*– Nicolae Poghirc). Confruntarea cu moartea conduce la un examen lucid de conștiință, ca o accelerare a ritmului vieții. În mod neașteptat, cei mai în vârstă debordează de o stranie vitalitate, ce-și trage energia dintr-o înțelegere a existenței în raporturile ei cele mai firești, în vreme ce tinerii par cotropiți înainte de vreme de slăbiciune, derută și decrepitudine. Sexualitatea și miza raportului erotic devin semne ale acestui instinct vital. Valer Dellakeza în unguroaica *Irma* și Valentin Mihali în evreica *Sara* construiesc cu minuție de bijutier, în veritabile recitaluri actoricești, această lume a „gaițelor", care nu-i este necunoscută regizorului Mircea Cornișteanu. Cochete încă, energice, arțăgoase și tandre totodată, bătrânele sunt purtătoarele unei viziuni asupra lumii care păstrează neștirbită bucuria de a trăi. Imaginea finală, simbolică și tulburătoare – bătrânele și *Titus* depărtându-se în întuneric, în urma lor rămânând doar trei sicrie albe, coagulează parcă semnificația centrală a spectacolului: nu este înfățișată doar moartea unor inși care au iubit frenetic viața, ci mai mult, chiar dispariția unei lumi. Cine sunt atunci „regii pețitori", cei care rămân după ei? O gloată amorfă, existențe gregare care induc pericolul violenței, o umanitate degenerată, insinuarea Răului.

Teatrul Național Craiova – Regii pețitori **de D.R. Popescu. Regia: Mircea Cornișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume și măști: Lia Dogaru. Muzica: Nicu Alifantis. Mișcarea scenică: Felicia Dalu. Scene de lupte: Sobi Cseh. Distribuția: Valeriu Dogaru, Adrian Andone, Sorin Robert Leoveanu, Nicolae Poghirc, Valentin Mihali, Valer Dellakeza, Tudorel Petrescu, Constantin Cicort, Theodor Marinescu, Angel Rababoc, Ștefan Mirea, Marian Politic, Alexandru Boureanu. Premieră absolută: 3 aprilie 2001.**

Olga GANCEVICI

Când un drac nu e chiar... dracul

A fost odată un sat îndepărtat, unde fabulosul și realul deapănă, laolaltă, firul întâmplărilor în care, într-o zi, „și-a băgat dracul coada". Povestea lui Asaya Fujita *Bekkanko sau Ochiul dracului*, pusă în scenă la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani, e una de iubire, însă, ca orice situație în care „e un drac la mijloc", evoluția ei capătă un parcurs neașteptat. Protagoniștii poveștii fac parte din două lumi diferite, imposibil (cel puțin la prima vedere) de adunat împreună sub semnul simultaneității: *Yuki*, o fată oarbă, semiorfană, delicată, resimțită de semenii săi poate mai puțin drept o infirmă (deși e umilită de aceștia) și mai cu seamă drept o străină – căci ochiul interior al unui orb trece dincolo de aparențele înșelătoare ale lumii obișnuite, „normale", și-i conferă privilegiul unei alte lumi, profunde, inaccesibile celorlalți. Și *Bekkanko*... un drac neobișnuit, sfios, foarte sensibil, descurajat din pricina neputinței sale de a-și manifesta puterile malefice.

Nimic strident, nimic patetic în transpunerea scenică a basmului oriental: regizorul Cristian Juncu pare a fi consecvent în crearea

unor viziuni scenice echilibrate, de o mare simplitate şi claritate. (Ne amintim şi de spectacolul *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare,* montat de el la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ.) Fără efecte derutante, punând accent pe performanţele actorilor (mişcare, voce, mimică), în nuanţe de alb, negru şi brun-roşcat (scenografia: Mihai Pastramagiu), cu lumini ce punctează personajele, spectacolul are o anumită circularitate, căci începe şi se termină cu întrebarea *„Cine/cum este dracul?"*, pentru a dizolva prejudecăţi existente în legătură cu această „fiinţă imaginară, de sex masculin, întruchipare a spiritului rău" după cum îl defineşte *Dicţionarul explicativ al limbii române* (Univers Enciclopedic, 1998, p. 317). În final, ghiduşul *Bekkanko* nu e chiar „dracul gol", desfăşurarea acţiunii permiţându-ne o reevaluare a criteriilor noastre despre *bine* şi *rău*.

Cele două personaje principale au fost interpretate cu mult profesionalism de tinerii Valentina Popa (*Yuki*) şi Mihai Donţu (*Bekkanko*), ambii dovedind sensibilitate şi o predispoziţie spre comunicare, formând împreună un cuplu armonios şi expresiv. Valentina Popa confirmă astfel o reală disponibilitate, un joc nuanţat, multă gingăşie în voce şi gesturi, iar Mihai Donţu o foarte bună dozare a reacţiilor, o mobilitate a jocului care îmbină registre diferite.

Comicul de situaţie a fost asigurat prin devierea de la statutul personajelor la noua postură ce devine sursă de râs: *Bekkanko* e dracul care-şi deplânge comportamentul nemalefic ce i-a adus porecla de „drac-clovn", *Baba Muntelui*, un fel de „zână" locală atotputernică apare sub chip de divă roşcată, adulată şi consultată în permanenţă de *Bekkanko*, iar *Tatăl lui Yuki*, vânător, poartă toate însemnele unui războinic: uniformă militară, armă, cartuşieră, binoclu, obraz vopsit după ritualul de rigoare. Remarcăm jocul energic şi dezinvolt al Irinei Mititelu în rolul *Babei Muntelui*, precum şi prezenţa ilară, nu tocmai fioroasă a lui Cezar Amitroaiei în rolul *Tatălui* – replică parodică a celui care „face pe dracu-n patru" pentru a-l descoperi şi omorî pe răpitorul fiicei sale, nimeni altul decât... dracul. Mesajul apariţiei acestui războinic, trecut şi prin ideea de toleranţă etnică, e destul de limpede.

Unele procedee lingvistice sunt şi ele surse ale comicului: pe lângă utilizarea de expresii şi jocuri de cuvinte centrate pe termenul „drac", alte procedee fonetice, cântarea vorbirii curente în maniera clovnilor, modulaţia. Suntem astfel în faţa unui comic buf, provocat şi prin prezenţa celor *Patru Povestitori*, de fapt un acelaşi *Charlot* multiplicat. Ei sunt comentatorii, traducătorii-interpreţi şi tot ei anunţă mereu o altă secvenţă. Ne-am întrebat dacă imaginea acestui *Charlot* multiplu (ce cântă şi popeşte), alături de fabula orientală nu conduce spre un caracter oarecum compozit al spectacolului. Apoi, am convenit că liantul îl constituie un cântec, acel *Love, this is my song* al clovnului îndrăgostit şi trist sau, mai general, liantul e muzica prin puternicul impact pe care-l are asupra tuturor făpturilor, muzica devenită, la rândul ei, personaj sub chipul unui al cincilea *Charlot* – pianistul ce însoţeşte întreaga reprezentaţie şi care, alături de ceilalţi actori, creează momente mişcătoare şi chiar magice.

Înfăţişarea acestui „clovn-drac" (cu nelipsitele coarne – scufie de bufon), precum şi a acestui „pluri-*Charlot*" reprezintă cheia de înţelegere a viziunii regizorale: este expresia dualităţii fiecărei fiinţe. Care dintre cele două feţe ne reprezintă de fapt? Imaginea clovnului ne situează în faţa unei răsturnări de registre: celui grav i se substituie rizibilul, morţii, zeflemeaua, conform replicii finale: *„A mai văzut cineva vreodată drac mort?"*.

Astfel, într-un capăt de ţară, tocmai „unde şi-a spart dracul opincile", după o perioadă destul de deficitară în reprezentaţii de calitate, spectacolul *Bekkanko* demonstrează coeziunea trupei botoşănene.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani – Bekkanko sau Ochiul dracului **de Asaya Fujita. Traducerea: Vlad Massaci. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Ilustraţia muzicală: Cristi Lungu. Cu: Mihai Donţu, Valentina Popa, Cezar Amitroaiei, Irina Mititelu, Florin Iftode, Florita Rusu, Remus Archip, Olesia Strati. Data premierei: 8 aprilie 2001.**

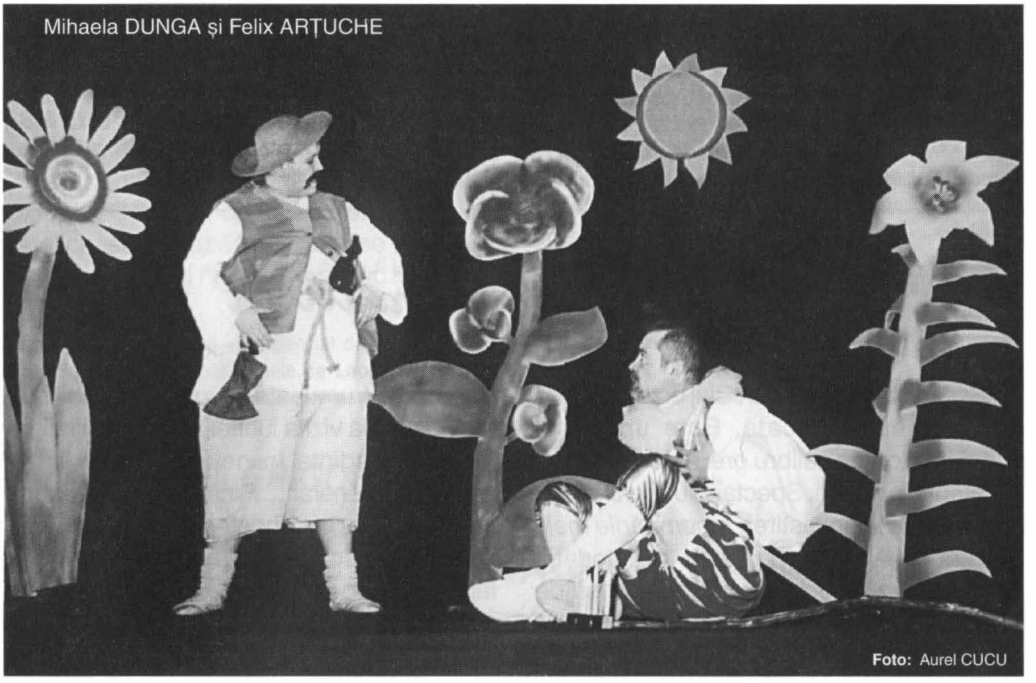

Mihaela DUNGA şi Felix ARŢUCHE

Foto: Aurel CUCU

Delia VOICU

Spectacolul bucuriei

Mai fermecător decât spectacolul de pe scenă a fost, la Teatrul de Păpuşi din Baia Mare, cel pe care l-au oferit, din sală, copiii: un spectacol al bucuriei fără margini, al exuberanţei nestăvilite. Peste emoţia aşteptării, cu seducătoarele ei manifestări se aşterne, la primul acord muzical, subit, liniştea. De fapt, un alt fel de emoţie. Într-adevăr, copiii formează, aşa cum s-a spus de-atâtea ori, „publicul ideal": sunt receptivi, au o disponibilitate sufletească impresionantă, intră imediat în convenţie şi înţeleg, prin neştiut mister, toate semnele, toate codurile. Apreciază metafora teatrală, sunt capabili de o percepţie artistică superioară, sunt generoşi. Sunt atenţi şi participativi, atâta vreme cât se „întâmplă ceva". Când nu se petrece nimic interesant (în timpul schimbării decorului, de exemplu), se plimbă, nestingheriţi, printre scaune, împărtăşesc impresii, râd, plâng, vor acasă, vor afară, sau vor la mama (ultimele cuvinte le-aş fi putut scrie între ghilimele, pentru că le-am auzit, rostite, întocmai).

Celebrii eroi ai lui Cervantes îi invită pe cei mici într-o călătorie fantastică, în lumea dezumanizată şi grotescă a păpuşilor-legume. Contrastul dintre personajele umane şi păpuşile de cârpă constituie un puternic resort dramatic. În universul închipuit al lui Don Quijote, ridicolul şi tristeţea se îmbină înduioşător. După toate încercările de a-i frâna avânturile, prin trimiterea lor sistematică în derizoriu, *Sancho Panza* ajunge, iubindu-l, să-şi înţeleagă stăpânul. Mărinimia şi cumpătarea, idealismul şi luciditatea, înflăcărarea şi prudenţa se întâlnesc într-un fermecător joc al contrariilor. Accesibilă copiilor, montarea Alinei Hristea revelează, prin procedeele animaţiei, semnificaţii majore ale textului. Le face atrăgătoare prin forţa plastică a scenografiei – inspirată, graţioasă, elegantă – semnată de Aurel Cucu şi prin pofta de joc (şi de joacă) a actorilor: Ruxandra Lăzărescu, Vlad Crişan, Mircea Vank şi Nicu Stanciu. Cuplul *Don Quijote – Sancho Panza* este interpretat de doi artişti admirabili, de talent ai trupei: Mihaela Dunga şi Felix Arţuche.

Regizoarea a preferat ca personajele să-şi continue, la infinit, drumul simbolic în cercul faptelor de arme, renunţând la epilogul trist al dramaturgului. Un dar făcut copiilor, spre a nu le curma *bucuria spectacolului*.

Teatrul de Păpuşi Baia Mare – Don Quijote **după Miguel de Cervantes. Dramatizarea: Xenia şi Aurel Boeşteanu. Regia artistică: Alina Hiristea. Scenografia: Aurel Cucu. Ilustraţia muzicală: Alina Hiristea şi Czompa Laszlo. Cu: Mihaela Dunga, Ruxandra Lăzărescu, Felix Arţuche, Vlad Crişan, Mircea Vank, Nicu Stanciu. Data premierei: 10 martie 2001.**

Din spatele gratiilor

Scena Naţionalului din Cluj este populată de o lume întunecată. Este universul puşcăriaşilor „de calibru greu": condamnaţii la detenţia pe viaţă. Spectacolul *Penitenciar* porneşte de la povestirea *Însemnările mele* a lui Leonid Andreev, bazându-se, totodată, pe o cercetare sociologică, întreprinsă de iniţiatorii proiectului – C.C. Buricea Mlinarcic (autorul dramatizării) şi Gelu Badea (regizorul) –, alături de o echipă de televiziune, la Închisoarea de Maximă Siguranţă din Craiova. Materialul cules a cunoscut şi o variantă filmică. Scenariul de teatru s-a oprit asupra a două profiluri: cel al unui pictor şi cel al unui specialist de excepţie, doctor în matematică. Ei reprezintă două încercări de adaptare la o existenţă specială, încercări neizbutite, pentru că sfârşesc, amândoi, în chip tragic. Pictorul părăseşte primul viaţa, după ce traversează o criză morală puternică. Matematicianul îşi asumă uşor (şi pentru multă vreme) condiţia de deţinut, pe care doreşte să şi-o păstreze şi atunci când i se oferă şansa de a fi graţiat. Devine un fel de „vedetă" a acestui spaţiu (loc privilegiat al utopiilor negre), un lider, dar nespecific, pentru că şi-a câştigat poziţia prin inteligenţă şi tact, şi nu prin violenţă, cum ar fi fost firesc, în astfel de împrejurări, să se întâmple. Îşi doreşte *penitenţa,* ajungând chiar să-şi plătească un torţionar – călăul închisorii, rămas fără slujbă, în urma abolirii pedepsei capitale. Practică un fel de exerciţiu al fericirii, prin „fereastra zăbrelită" a celulei, crezând că întrevede „marea armonie şi frumuseţe a lumii". Dezechilibrul survine după vizita iubitei, cea care îl asigurase de credinţa în nevinovăţia lui şi de credinţă, în general.... Fiinţa idealizată îi apare, ca într-un vis, îi vorbeşte despre situaţia sa actuală (de soţie şi mamă), prezentându-i faptele dintr-o perspectivă edulcorată, chiar caricaturală. Umilit şi dezamăgit, el înţelege zădărnicia sentimentului de dragoste cu care se amăgise ani în şir, pe care îl întreţinuse himeric.

Textul, foarte interesant ca problematică, dar hibrid ca stil, păcătuieşte prin verbiaj. Protagoniştii discută prea mult, fără a se angaja în conflicte dramatice. Scrierea pare mai degrabă o dispută teoretică, ce contrastează ilar cu limbajul licenţios întrebuinţat pe alocuri. Regizorul Gelu Badea nu se lasă, însă, tentat de trivialitate, senzaţia „strunirii", din acest punct de vedere, fiind o admirabilă calitate a montării. El ezită, însă, în rezolvarea unor secvenţe, chiar esenţiale, cum ar fi moartea celor doi eroi: aşa cum se prezintă, ea poate fi – în ambele cazuri – şi sinucidere, şi crimă (!?). Tânărul director de scenă lasă aceste momente complet nedesluşite, preferând „efectul" imaginilor (altfel, frumoase şi, bineînţeles, „metaforice"). O altă lecţie pe care Gelu Badea trebuie să o aprofundeze este lucrul cu actorii. Ei nu reuşesc să îşi configureze, clar, rolurile. Partitura pictorului îl depăşeşte pe Dragoş Pop care, în prezenţa lui Cornel Răileanu (singurul capabil de un desen exact al personajului), pare şi

mai neputincios. Miriam Cuibus recurge la formule superficiale, facile, de interpretare, iar Viorica Mischilea afişează aceeaşi temeritate vulgară ce i-a contaminat jocul şi în alte spectacole. Scenografia lui Constantin Ciubotariu este, în schimb, inspirată. Celulele, construite din structuri metalice, sugerează cuşti imense din spatele cărora aceşti nefericiţi privesc lumea...

Teatrul Naţional din Cluj – Penitenciar **de C.C. Buricea Mlinarcic, după** Însemnările mele **de Leonid Andreev. Regia: Gelu Badea. Asistent de regie: Vadas László. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Proiectare decor: Arhidiade Mureşan. Muzica: Adrian Borza. Mişcarea scenică: Gabriela Tănase. Distribuţia: Cornel Răileanu, Dragoş Pop, Miriam Cuibus, Emanuel Petran, Viorica Mischilea, Petre Băcioiu, David Cătălin Kozma, Angelica Nicoară, Eva Crişan. Precum şi: Elena Ivănuşcă, Carmen Culcer, Cristina Cimbrea, Dana Moisuc, Alexandra Georgia Lungu, Paul Basarab, Virgil Müller, Ruslan Bârlea, Ioan Ardelean, Adrian Cucu, Sebastian Marina, Florin Vidamski, Sorin Oros, Ciprian Vultur, Rareş Stoica, Cătălin Mareş, Radu Ciobănaşu, Cristian Ciuzan, Alin Teglaş, Cristian Rigman, Leonard Viziteu. Data premierei: 15 martie 2001.**

Oana CRISTEA GRIGORESCU

„Dies Irae" – Mânia lui Dumnezeu

Programul „Gullivers Connect" destinat regizorilor tineri din Est, este iniţiat de trei organizaţii: Felix Meritis Amsterdam, Cultur Kontakt şi Open Society Institute Budapesta. Regizorul Alexandar Ivanovski a realizat prin intermediul programului Gullivers Connect spectacolul *Dies Irae* de Zanina Mircevska la Underground, Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureş. Zanina Mircevska este născută la Skopje în 1967. După absolvirea Secţiei de regie-dramaturgie în 1990, devine lector la Universitatea de Artă Dramatică unde predă un curs de dramaturgie. Piesele sale au fost montate în Macedonia, Slovenia, Serbia, Muntenegru, Germania. În Slovenia şi Croaţia lucrează ca dramaturg în teatre de repertoriu. Piese publicate: *Scoobi-Doubie*, *Un han pe drumul către Europa*, *Visul unei albine care zboară în jurul unei rodii cu o secundă înainte de trezire*, *Un loc în care n-am fost niciodată*, *Muzeul povestirilor*.

O cameră sordidă de hotel, locuită temporar de perechi stranii de personaje. O cameră martor al vieţilor în care nu s-a întâmplat nimic, un spaţiu de ruptură în care se alunecă lent din realitatea sordidă a întâmplărilor banale de viaţă, în neverosimil. Dacă nu mi-e străină literatura cinematografică *horror*, nu are de ce să mă mire această alunecare. Regula de aur a *horror*-ului e că un loc/o relaţie/o situaţie banală suferă la un moment dat o ruptură prin care neverosimilul invadează şi ia în posesie întreg spaţiul dramatic. De aici se ivesc situaţii grotesc-hilare sau din contră, terifiante – asta la bunul plac şi stil al regizorului. Cu Alexandar Ivanovski ne aflăm în faţa unui regizor căruia nu i-a scăpat ocazia de a ironiza discret – cu voce de plan doi – întreaga tramă (un summum de poveşti aparent disparate care dau fişa de temperatură a societăţii postmoderne). Ceea ce contează, paradoxal, în această derulare de fapte e „gustul" din final. Recunoaştem, cu uşurinţă, în el, ceva nedefinit, trăit de noi toţi, văzut în jur la alţii: tonul şi măsura derizorie a timpului pe care-l locuim, bagatelizarea şi fragmentarea extremă a existenţelor individuale, fără ca acestea să îmbogăţească semnificativ corpul social al umanităţii la nivelul responsabilizării, al trăirii sincrone în jurul unui set de valori. Eticheta postmodernă a textului Zaninei Mircevska şi a spectacolului lui Alexandar Ivanovski ne avertizează de conţinutul spectacolului, explozibil la nivelul conştiinţelor. Ritmul de viaţă al spectatorului cere o schimbare a felului în care dramaturgii scriu teatru. În scriitura Zaninei Mircevska, tânăr dramaturg macedonean, valul postmodern, a adus un ton alert, o fragmentare extremă a scenelor, dialogul scurt, nervos, adeseori eliptic.

Actorii Teatrului „Ariel" au învăţat din spectacolele precedente de la Underground că nimic nu e mai incitant decât ieşirea din zona cunoscută, tatonarea unor noi teritorii artistice fiind mult mai fertilă în planul evoluţiei profesionale. Nici cei trei actori ai Naţionalului din Târgu Mureş (Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc, Serenela Mureşan), distribuiţi în spectacol, nu sunt mai puţin interesaţi de proiect. Dimpotrivă. Personajele *Marta* şi *Nina* i-au oferit Monicăi Ristea Horga prilejul a două roluri diferite, în care aparenta stagnare a scenelor dezvăluie o lume bine cunoscută în banalitatea ei, dar atât de dificil de redat scenic. Nicu Mihoc, în spectacol *Petre* şi *Gore*, este partenerul Monicăi Ristea Horga, pereche în platitudinea lipsită de orizont a celor două personaje.

Celelalte cupluri de personaje evoluează asemănător, dar pe coordonate diferite: scenele sordid reale alternează cu scene de un suprarealism vecin cu nebunia. Astfel *Eva* (Serenela Mureşan), soţia angelică sugrumată cu şiragul de mărgele, revine fantomatic din moarte pentru a-şi teroriza soţul. Fără drept de apel, *Dize* (Andi Brânduş) – personajul cel mai straniu din *dramatis personae*, străbate invers existenţa, întinerind spre finalul spectacolului – ne arată că nici chiar mult visata reversibilitate termodinamică transpusă în viaţă nu ne poate salva de invazia derizoriului din noi. Sărăcia mijloacelor regizorale lasă teren de desfăşurare actorilor. De altfel, miza spectacolului e distribuţia atentă, în care fiecare personaj îşi găseşte motivat locul pentru a construi indirect, cu publicul, acea relaţie pe care spaţiul restrâns de *underground* o cere. *Dies Irae* îşi pierde măreţia din originarul *Recviem*, păstrează însă tonul funebru, în falset ce-i drept. Alternanţă de umor negru şi cruzime *Dies Irae* e un *horror* temperat în care simţim reflexele culturii cinematografice şi chiar ni se sugerează să-l persiflăm lejer cu mijloacele teatrului. Concluzia nerostită, sentinţa fiecăruia la adresa acestei individuale Apocalipse interioare rămâne la latitudinea spectatorului. La Underground, în decembrie 2000, suntem avertizaţi despre pragul din noi, real, de trecut o dată cu secolul. Dacă „Infernul e ceilalţi", Apocalipsa suntem noi.

Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş, Underground – Dies Irae **de Zanina Mircevska. Versiunea în limba română: Alina Nelega. Regia: Alexandar Ivanovski. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Monica Ristea Horga, Nicu Mihoc, Serenela Mureşan, Valentin Lozincă-Mandric, Andi Brânduş, Georgeta Potcoavă.**

Mariana CIOLAN

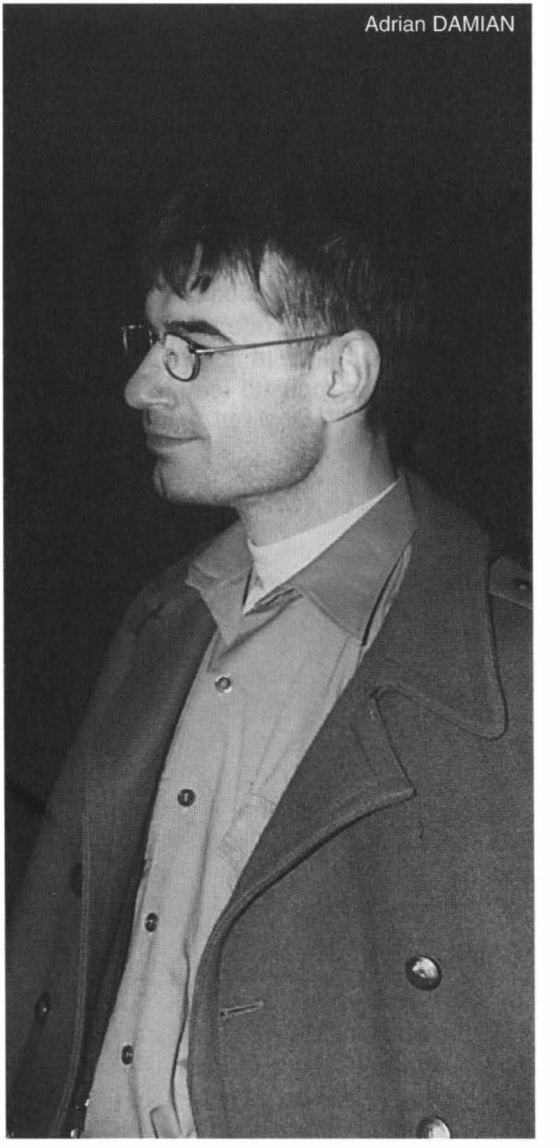
De la demersul cultural la faptul artistic

Nu cu multă vreme în urmă, la Editura UNITEXT apărea un volum de *Teatru irlandez*. Demersul are certa virtute de a lărgi sfera de interes asupra unei literaturi ce s-a impus prin uriaşe nume ca James Joyce şi, pentru a ne referi strict la dramaturgie, George Bernard Shaw ori Samuel Beckett. Lucrul este dovedit şi de ecoul... rapid în lumea oamenilor de teatru, un spectacol precum cel al lui Vlad Massaci cu *Uşa închisă* de Graham Reid, la Piatra-Neamţ, nefiind „străin" de această ediţie. Şi, iată, recent, o altă „propunere" a cărţii este transpusă pe scenă de chiar traducător, regizorul Adrian Roman. Este vorba de piesa lui Jennifer Johnston *Aproape de Babilon*, ce a avut premiera pe scena Teatrului „Alexandru Davila" din Piteşti. Cum mărturisea şi cu acel prilej, Adrian Roman s-a simţit atras, încă de la „lucrul cu textul" autoarei (deţinătoarea unor importante premii literare în Irlanda şi Anglia), de încrucişarea în piesă a mai multor teme care, deşi îşi află sorgintea în diferite planuri

ale realității și spiritualității irlandeze, pot fi emblematice pentru o arie mai largă a lumii actuale: intoleranța etnică și religioasă, tulburarea raportului de valori pe acest fond, dar și al războiului care potențează și precipită răbufnirile. Departe de a fi o scriere „tezistă", piesa sondează stări, trăiri ce țin de condiția umană în general, și tocmai acest lucru este pus în lumină de spectacolul piteștean. În centrul ei stau *Alec* și prietenia lui pentru *Jerry*, de condiție mai modestă. Prietenie „interzistă" de mama lui, „femeie care știe cum să se facă ascultată", prietenie „refuzată" de logica gradaților și a războiului unde tânărul se înrolează între voluntarii anului 1914. Tânărul *Alec*, care apare debusolat și slab în ochii celorlalți, care nu înțelege „virilitatea" de tip cazon (trăind și criza „absenței tatălui"), își va asuma însă bărbăția actului. El va apăsa pe trăgaciul pistolului pus la tâmpla prietenului pe care-l aștepta plutonul de execuție.

Adrian Roman construiește împreună cu Miriam Georgette Mihail un decor consonant cu structura contrapunctică a textului (alternanța pasajelor narativ-meditative, când eroul își cheamă amintirile, cu secvențe în care rememorările prind contur). Aici pot coexista, ca în planul memoriei afective, și pianul mamei – copilăria pierdută și tranșeele –, realitatea agresivă a frontului și carcera militară – locul salvării prietenului și al eliberării sale, sugestiile de glisare pe axa timpului fiind accentuate de ecleraj (destul de previzibil), dar și de inserții muzicale din folclorul irlandez și autori clasici, creatoare de tensiune. Dintre interpreți, în genere întruchipându-și credibil personajele, se impune o mențiune aparte pentru protagonist (Adrian Damian) și Paul Sprîncenatu (*Jerry*). Cei doi tineri, membri ai trupei piteștene, oferă nu puține momente de „poezie" a candorii copilăriei și adolescenței, de bucurie dezlănțuită a vieții, în bună măsură construind o relație încărcată de emoție într-un spectacol care, fără ostentație, degajă ceva din adevărul și taina vieții.

Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești – Aproape de Babilon **de Jennifer Johnston. Traducerea, ilustrația sonoră și regia: Adrian Roman. Scenografia: Miriam Georgette Mihail și Adrian Roman. Cu: Adrian Damian, Paul Sprîncenatu, Wilhelmina Câta, Petrișor Stan, Dan Ivănesei, Florin Geo Pană. Data premierei: 7 aprilie 2001.**



Adrian DAMIAN

Constantin PARASCHIVESCU

Vioara lui Aristofan

Chiar de Ziua Mondială a Teatrului, 27 martie, la Constanța a avut loc premiera spectacolului *Adunarea femeilor* de Aristofan. Autor grec, regizor grec – Yannis Margaritis. Cum cu două zile înainte a fost Ziua Republicii Elene, iar mesajul adresat anul acesta oamenilor de teatru a aparținut lui Iakovos Kampanellis, se poate spune că a fost o sărbătoare grecească la malul mării cu legende comune, unde nația care a dat lumii democrația și teatrul antic a fost omagiată și prin Zilele culturii elene organizate acolo și un festin în holul teatrului după stingerea prelungitelor aplauze. Un ziar local, în preajma premierei, recomanda spectacolul cu trei calificative: „satiric, modern, sexy". Ia să vedem...

Dar începe duios. În fața unor panouri care închipuie o locuință (sau mai multe), cu înscrisuri în diferite limbi ca în vremurile de restriște socială – „women, strong, femeia etc." –, un bărbat subțirel cântă nostalgic la vioară, sensibilizând sufletele ca o lirică invocație către zei. Și poate că așa e, ceea ce urmează în fabulația satirică a dramaturgului fiind un pretext de înduioșare a spiritelor olimpiene pentru necazurile noastre *terre-à-terre,* pentru prostiile noastre și neputința de a ne orândui viața în armonie și bunăstare. Poate – nu știu. Îmi aduc aminte că un comentator francez spunea că Aristofan, ca poet „nu e satiric, nici epic; e liric" (Victor-Henry Debidour, *Aristophane,* 1962). Invocația ar putea fi îndreptată și către zeii din noi, dacă credem așa ceva, ignorați, leneși sau adormiți. Și apare *Praxagora* – nume ce indică înzestrarea ei cu darul elocvenței și al acțiunii, deopotrivă. Registrul se schimbă, devine impetuos, energic, la comanda ei autoritară care mobilizează femeile pentru a schimba ordinea în cetate. Gălăgioase, mirate, ele invadează din sală scena, costumate în pantaloni, bluze și pălării negre, cu burțile umflate și umbrele albe în mână. *„E ziua umbrelelor deschise",* proclamă *Praxagora* (?) și le dezvăluie scopul deghizării: travestite în bărbați, se vor duce în Adunarea populară și vor prelua pârghiile guvernării, pentru că *„ne-am săturat de necinstiți, corupți, demagogi".* Actualitatea nemulțumirii e parcă trasă la indigo cu expresii din zilele noastre, ceea ce ne face sceptici cu privire la soluționarea contradicțiilor sociale cândva, pe o cale politică sau alta. Dar ideea e nostimă, Aristofan se amuză propunând utopia, cu argumente de ascendență morală a femeii în multe privințe și chiar în eradicarea înșelătoriei, pentru că... cine se pricepe mai bine în treburile astea decât femeia? Are haz Aristofan, iar femeile din spectacolul lui Yannis Margaritis au savoare și vervă în însușirea ideii îndrumate de glasul ferm, articulat în forță, al Elenei Gurgulescu. Își pun bărbi și, luate de elan, cântă și dansează într-o frenezie modernă. Dar de la apariția lor, am avut o tresărire recunoscând în siluetele astfel costumate corul bătrânilor din *Phaedra* lui Silviu Purcărete, compus din femei. Nu se putea altfel?

Domnul Margaritis a mai colaborat cu teatrul din Constanța și i-am văzut în stagiunea trecută *Opera pentru viitorii dictatori* de Adonis Doriadis. I-am remarcat atunci știința compozițiilor de ansamblu, a tipologiilor și ritmul. Primele două însușiri le mai regăsim și aici, dar ritmul se pierde după două scene conduse cu pricepere și pendulează între interes viu și lâncezeală. De ce ne plictisim când *Praxagora* le expune lui *Blepyros* și *Chremes* detaliile noii guvernări feminine? E o scenă lungă, de întrebări și răspunsuri, care n-are nici măcar hazul – enervant uneori – al *talk-show-urilor*

televizate din zilele noastre. De ce scade interesul pentru momente cum ar fi predarea bunurilor personale de către *Chremes* la averea publică, sau concurența bătrânei cu tânăra femeie în ademenirea unui mascul viril? E drept, comedia nu dezvoltă o intrigă, ci o schemă cu episoade succesive ale unui joc premeditat, e drept și că autorii sunt elocvenți în interpretare, cu expresia comică pregnantă (Vasile Cojocaru, Nina Udrescu, Laura Iordan), sau nuanțată (Liviu Manolache) și burlescă (Eugen Mazilu), dar de ce simțim că elasticul se tot întinde ca o praștie care nu mai trage? Cu numere muzicale agreabile, dar în afara rostului unei gradații, cam ca la varietățile de la „Fantasio", unde sunt permise? Domnul Margaritis lungește și e clar că, dacă ar fi concentrat acțiunea pe soluții mai ingenioase, impresia ar fi fost favorabilă în totalitate. În ceea ce privește licențiozitatea, nu cred că a exagerat cu ceva, ba chiar a pus un petic de catifea pe expresii deșucheate. Adaptarea și versurile cântecelor aparțin lui Vasile Cojocaru, inspirat. Muzica, Michalis Grigoriou, cum am spus, agreabilă. Scenografia, Carmencita Brojboiu, cu reală fantezie. Și de interes real, fișele de creație ale realizatorilor, alcătuite de secretara literară, Anaid Tavitian.

Bătrânul viorist apare din nou, în chip de Aristofan, cu un surâs prietenos, blajin, ne spune câteva vorbe înțelepte și încheie utopia cu același cântec duios de vioară, invocație către zei. Care... unde or fi?

Teatrul „Ovidiu" din Constanța – Adunarea femeilor **de Aristofan. Traducerea: Despina Hagiu. Regia artistică: Yannis Margaritis. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Muzica: Michalis Grigoriou. Adaptarea și versurile cântecelor: Vasile Cojocaru. Coregrafia: Călin Hanțiu. Distribuția: Elena Gurgulescu, Diana Cheregi, Ana Maria Tramundana, Clara Ghiuvelechian, Laura Crăciun, Laura Iordan, Diana Lupan, Lăcrămioara Moscaliuc, Maria Nestor, Florina Bulgaru, Silviana Vișan, Raluca Tudorache, Vasile Cojocaru, Eugen Mazilu, Liviu Manolache, Lică Gherghilescu, Nina Udrescu, Cristina Oprean, Vali Bucur-Caracașian, Radu Niculescu, Iulian Enache, Alexandru Mereuță, Gabriela Belu, Daniela Vitcu, Cosmin Mihaie, Fiorentin Roman. Data premierei: 27 martie 2001.**

Scenă din spectacol

Scenă din spectacol

Oana BORŞ

„Cerul înstelat deasupra noastră şi legea morală în noi"

Urmărind în ultimii ani activitatea Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ, fie din exegeze critice sau din comentarii de presă, fie în popasurile bucureştene ale teatrului, a fost uşor de detectat că aici dramaturgia contemporană, cu precădere cea străină, găseşte o uşă larg deschisă. Evident, însă, nu într-un regim de exclusivitate, lucru absolut imposibil pentru un teatru obligat la varietate repertorială de condiţia sa de unică sursă locală a actului teatral.

Cu o astfel de imagine formată, m-am îndreptat către Piatra Neamţ, spre ultima premieră ce a avut loc, tot cu o piesă a timpului nostru. Şi răsfoind caietul-program, acest gând l-am găsit fixat în pagină, într-un articol semnat de Marian Popescu. Criticul vorbeşte despre „tinereţea fără bătrâneţe" a teatrului, despre „unicitatea programului teatral" în ceea ce priveşte „cultivarea spiritului tânăr". O referire implicită la toţi cei care, dincolo de vârstă, au creat aici un teatru viu. Presupun că sunt de neuitat pentru trupă, şi cu siguranţă pentru noi, pentru spectatori, întâlnirile cu Vlad Mugur, cu Alexandru Dabija sau Mihai Măniuţiu. Şi, cu singuranţă, ar fi fost de neuitat întâlnirea cu Andrei Şerban, ce se preconiza a avea loc la sfârşit de stagiune, şi care ar fi marcat întoarcerea marelui regizor în ţară, în teatrul debutului său. Din păcate, ca multe alte proiecte importante ce încep frumos pentru a se risipi apoi în vânt, ducând cu ele speranţele, încrederea într-o normalitate, nici acesta nu se va materializa. Vina o poartă cei care ar fi îndreptăţiţi, prin poziţia lor în sistem, să sprijine actele de cultură, dar care, se pare, s-au obişnuit să măsoare valoare cu instrumente numai de ei ştiute.

Trecând peste această stare de dezamăgire care plana asupra locului şi care ne-a cuprins, deopotrivă, şi pe noi, potenţialii spectatori dornici de un astfel de eveniment, am urmărit spectacolul pietrean *Cocoşei şi puicuţe* de Willy Russell, în regia lui Vlad Massaci. Premieră pe ţară, comedia surprinde viaţa tinerilor dintr-un oraş de provincie, un spaţiu al orizontului închis în care orice act pare mort înainte de a se naşte. Căci sub aparenţa unui libertinaj chiar

agresiv, uneori, în atitudine, şi în special în limbaj, tinerii sunt condamnaţi la un ridicol inofensiv. Falsa impresie a refuzului, a nonconformismului nu este altceva decât o şi mai profundă conformare la regula societăţii. O supunere neconştientizată, însă, ascunsă sub refugii inutile, surogate pentru frustrări şi ratare. Mai poate cineva evada din această lume a prejudecăţii, a unei moralităţi de carton? În ciuda dezaprobării şi blamării generale, da: „vedeta" serii, tânăra în prag de nuntă, care aflată la petrecerea burlacilor întâlneşte un vechi prieten, cântăreţ de rock venit cu trupa în turneu. De fapt, la rândul lui, un evadat. Va pleca cu el spre libertate, dar nu sub imboldul pasiunii renăscute, ci într-un act al alegerii raţionale. A avut puterea să înţeleagă ceea ce scria pe peretele toaletei: *„Cerul înstelat deasupra noastră şi legea morală în noi"*...

De altfel, locul de derulare a întregii poveşti este chiar toaleta unei discoteci, unde se întâlnesc, din întâmplare, în noaptea petrecerii burlacilor, cele două tabere „rivale" – fetele şi băieţii. În spectacolul Teatrului din Piatra-Neamţ, acest spaţiu devine o imagine în oglindă, un perete închipuit despărţind în două scena. Aici se lasă dezvăluite personajele a căror caracterizare este făcută cu minuţiozitate, bine definite tipologic şi şlefuite în nuanţe fine în gest, mimică, tic. Şi cu toate că se poate vorbi despre un spectacol de trupă, totuşi prin această tuşă a caracterizării se desprind Gabriela Crişu, ingenua infantilă, Anamaria Marica, ce dă personalitate şi seninătate personajului său, tânăra mireasă, şi Ovidiu Crişan, imaginea deplinei suficienţe, care nu putea fi decât idolul local al echipei de fotbal. Undeva, în afara unităţii create se situează mirele (Florin Mircea jr.), a cărui prezenţă pe scenă timp de o oră şi jumătate într-un rol mut (a se citi: „personajul era beat") nu este pe deplin acoperită. Dincolo de aceasta, ţesătura spectacolului se încheagă din dinamică, accentuare prin ritm a tăişului replicii din text, în contrapunct cu scenele de încărcătură. Peste toate planează ironia regizorului, nu una acidă, ci un zâmbet care lasă să se întrevadă o puternică doză de umanitate şi de compasiune.

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ – Cocoşei şi puicuţe **de Willy Russell. Traducerea: Marian Popescu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Distribuţia: Anamaria Marinca, Gabriela Crişu, Clara Flores, Dorina-Maria Haranguş, Olimpia Mălai, Florin Mircea jr., Doru Cătănescu, Dan Grigoraş, Cezar Antal, Ovidiu Crişan, Constantin Lupescu, Tudor Tăbăcaru. Data premierei: 7 aprilie 2001.**

Marcela ILNIŢCHI

„Dansolitude"

Dacă am privi *Dansolitude* fără să-i cunoaştem titlul, l-am lua drept un antrenament de grup în căutarea temei. Gestul, expresia corporală şi mişcarea scenică au nevoie de o structurare dramatică pe o idee. Numai aşa am percepe ca acţiune complexul de elemente de care se foloseşte Florin Fieroiu aici, şi am putea vorbi de comunicare teatrală. În lipsa acestei percepţii, ne aflăm deocamdată în faţa unei serii de exerciţii pe teme foarte difuze, preliminarii formei de expresie dramatică. Ce se vede pe scenă sunt patru actori transpunând în limbajul gestual impresii exterioare şi interioare cu o putere de comunicare discutabilă. Distingem într-o primă fază gesturi de joacă schimbate între ei, schiţarea de alianţe şi rivalităţi total aleatorii, apoi, în a doua fază, gesturi exprimând teama, însingurarea şi chiar angoasa. Evoluţia de la unele stări la altele nu urmează un scenariu. Ritmul mişcărilor este de multe ori dinamic, dar ele nu transmit un mesaj fugace care ne-ar putea scăpa fiind noi prea lenţi în percepţie. Liniile de bază ale mişcărilor se repetă, de fapt, atât de mult, încât am fi avut suficient timp să le înţelegem mesajul. Muzica şi scenografia nu sunt adaptate în mod special unui spectacol neverbal. Ne-am fi aşteptat ca ele să fie mijloace suplimentare în a face inteligibilă gestualitatea. Muzica este ilustrativă îndeplinind astfel o cerinţă minimală a muzicii de scenă. Scenografia este un vag cadru sugestiv; spre final, pânzele albe ale decorului

se vor închide în jurul protagoniştilor ca nişte pereţi. Însă interacţiunea dintre gest şi decor, încercată de câteva ori, nu valorizează decorul şi nu face nici gestul mai clar. Dacă de mai multe ori ne-au plăcut unele expresii din punct de vedere pur vizual, deci în afara semnificaţiei dramatice absente, altădată am depistat şi gesturi cotidiene insuficient sublimate în expresie.

Teatrul „Nottara" – Dansolitude, **un spectacol de Florin Fieroiu după un scenariu de Radu Macrinici. Muzica: Arditti Quartet. Scenografia: Lia Manţoc. Cu: Cerasela Iosifescu, Dragoş Bucur, Alexandru Jitea, Bogdan Dumitrache. Data premierei: 6 aprilie 2001.**

Margareta BĂRBUŢĂ

Teatru şi dans în tragicomedie

Tânărul dansator şi coregraf Răzvan Mazilu a dovedit până acum că e un artist îndrăzneţ, care nu se mulţumeşte cu drumurile bătute sau uşoare. După frumosul spectacol *Jocul de-a Shakespeare* în care dansa teatrul marelui Will, a creat o transpunere în dans a *Damei cu camelii* şi apoi *Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult*, în care înclinaţiile sale spre genul teatru-dans şi-au găsit o expresie apreciabilă şi apreciată. De data aceasta, cu *Îngerul albastru*, îndrăzneala lui merge mai departe, el asumându-şi sarcina de creator total sau aproape, al unui spectacol, pornind de la însăşi construcţia textului (dramatizare şi versiune scenică, regie şi coregrafie, confruntându-se cu un model care a lăsat o dâră luminoasă în istoria cinematografului mondial, celebrul film *Îngerul albastru* realizat de Josef von Sternberg, cu marii actori Marlene Dietrich şi Emil Jannings). Bine inspirat, el a încredinţat cele două roluri principale unor actori deosebit de înzestraţi, Maia Morgenstern şi Florin Zamfirescu. O idee bună a fost şi păstrarea muzicii originale a filmului, creată de Friedrich Holländer, melodia principală, devenită un laitmotiv, lasciv şi insinuant, al spectacolului, sugerând atmosfera epocii. E adevărat însă că, imprimate pe bandă şi cântate în limba germană, în *play-back*, cântecele au şi o notă de artificialitate.

În scenografia sugestivă şi funcţională, creată cu talentul şi priceperea tehnică binecunoscute de Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon, spectacolul se desfăşoară într-o alternanţă alertă de scene de dans şi teatru în cabaret, la şcoală şi în alte medii, jocul luminiţelor intensificând complexitatea dramei. Scenele de dans nu au o deosebită inventivitate, ba chiar devin stereotipe şi frizează grotescul, ceea ce subliniază, cu sau fără voia regizorului-coregraf, decăderea morală a mediului căruia îi devine pradă profesorul *Unrat* – de fapt, *Leopold Raat*, în partea a doua a spectacolului. Trebuie remarcat că Răzvan Mazilu lucrează nu cu dansatori profesionişti, ci cu actori ce dovedesc remarcabile abilităţi în domeniul dansului, ceea ce măreşte expresivitatea ansamblului, format de fapt din câteva personaje, în care se remarcă Cătălina Mustaţă, Jeanine Stavarache, Mircea Constantinescu, Mihai Danu. Drama profesorului *Unrat*, devenit din vajnicul profesor de o severitate inumană, un clovn trist, măcinat de patimă, suportând toate umilinţele, până la uitare de sine şi autodistrugere, îi prilejuieşte lui Florin Zamfirescu o creaţie actoricească deosebit de complexă, una dintre marile izbânzi ale carierei sale prin capacitatea sa de a îmbina tragismul cu aparenţa derizorie a comicului. De fapt, o undă de comedie pluteşte uşor asupra severului profesor zburlit din scenele cu elevii în partea întâi, sugerând, nu ştiu de ce, un Marius Chicoş Rostogan, poate pentru a pregăti evoluţia ulterioară. Într-o formă mai puţin convingătoare decât în alte mari creaţii ale sale, forţând uneori vocea până la răguşeală şi mişcarea dansantă până la grotesc, Maia Morgenstern susţine totuşi cu aplomb rolul fatalei *Lola*.

Alternând între regie şi coregrafie, sper că Răzvan Mazilu va îndrăzni mai departe pentru a le stăpâni pe amândouă, pentru a nu rămâne la jumătatea drumului dintre cele două profesiuni la fel de acaparatoare.

Teatrul Odeon – Îngerul albastru **după** Profesorul Unrat **de Heinrich Mann. Dramatizare şi versiune scenică: Răzvan Mazilu. Regia şi coregrafia: Răzvan Mazilu. Scenografia: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Lumini: Dragoş Buhagiar. Muzica: Friedrich Holländer. Textele cântecelor: Robert Liebmann şi Friedrich Holländer. Adaptarea muzicală: Petru Mărginean. Pregătirea muzicală: Camelia Mocanu. Consultant limba germană: Laura Eftimie. Cu: Florin Zamfirescu, Maia Morgenstern, Leonid Doni, Ioan Batinaş, Dimitri Bogomaz, Jeanine Stavarache, Mircea Constantinescu, Cătălina Mustaţă, Mihai Danu. Data premierei: 30 martie 2001.**

Claudia LIPAN

Prisaca

Eduard Gabia este un prisăcar. El şi-a adunat albinele, adică pe Maria Baroncea, Liviu Lucaci şi Sorin Romanescu, şi le-a instruit în zborul spre memorie. Aşa se face că *Bătrânul de pe graniţă* de la Centrul Multi-Art Dans este o istorie povestită, rând pe rând, de trei eroi la vârste diferite. *Bătrânul* nu apare niciodată, dar s-a cuibărit în fiecare şi provoacă amintiri ce au marcat definitiv evoluţia actanţilor. Ludicul este aici – într-un spaţiu al mişcării – o recuzită fără orgoliu. Manifestarea lui (proptită în ideea de instrument) este, însă, motivată de Eduard Gabia (încă *Orfeu*) prin lumină, culoare, exerciţiu fizic şi psihic. Duetul alături de Maria Baroncea e scump la vorbă şi slobod în căutarea expresiei care i se refuză omului obişnuit aşezat în scaunul confortabil din sală. Continuând starea de vis dintr-o superbă *Fantezie* muzicală de la Teatrul Act, cei doi converg înspre experienţele anterioare ale naratorului şi le traduc în gesturile somnolente ale celui care doarme. Căderea în gol, alunecarea gândurilor şi trupurilor pe o podea lucioasă nu-şi găseşte alt punct de sprijin decât în trei butuci de lemn în spatele cărora se refugiază – dacă e nevoie – câte un personaj. Maria Baroncea, de pildă, este iubita incapabilă să iasă din vis, să oprească imaginaţia acolo unde începe realitatea partenerului – Liviu Lucaci. Eduard Gabia intervine ca rival al refulării unor reproduceri parţiale sau totale de informaţii provenite, în general, din copilărie. Frazele repetitive ale femeii amintesc de o atare neputinţă care se află în interior, care intră în ritmul uitării şi revine activ atunci când vrem să o înlăturăm. Iar Maria Baroncea are destule resurse să ne aducă în stare. Chiar dacă starea e de o clipită.

Teatrul-dans nu e la primul împrumut sub semnul Thaliei. Pe Daniel Popa l-am văzut dansând în *Despre căderea* şi susţinându-l pe *Thomas Becket*. Laura Stoica împarte *Hammamul* cu Gorki. E rândul lui Liviu Lucaci să se apropie de text prin mişcare. El îşi doreşte să fie din nou copil, dar judecând cu mintea unui om matur. De ce? Foarte simplu: pentru ca atunci când trecutul zboară ca un canar din colivie şi se frânge, aducerea-aminte să fie o refacere a stării iniţiale. Fără imitaţii, actorul se mişcă bine ca dansator. Ba chiar personalizează gestul din umbra teatrului rostit. Secvenţa omului care poartă pe umeri slăbiciunea aproapelui şi dorinţa de a-l ridica pe picioare, este, după mine, cel mai bun moment din spectacol. Acolo stă graniţa dintre teatru şi dans, dintre vârste şi oameni, dintre cuvânt şi muţenia lui.

Muzica lui Sorin Romanescu îi însoţeşte (cu autor cu tot) pe interpreţi, în sunetele metalice ori sensibile ale unei chitări. Scapă de sub control semnele corpului, dar le acordează imediat la impuls, impulsul care-l determină pe Gabia să se apropie de exerciţiile abdominale asemenea fenomenului Buto care revoluţiona lumea dansului anilor '60. Mai multe nu aflăm despre spectacol. Nici prisăcarul nu ne ajută.

Centrul Multi-Art Dans – Bătrânul de pe graniţă **de Eduard Gabia. Muzica: Sorin Romanescu. Cu: Maria Baroncea, Liviu Lucaci, Sorin Romanescu. Eduard Gabia.**

CARTEA DE TEATRU

Ludmila PATLANJOGLU

Un veac de teatru fără „batailles d'Hernani"

Teatrul românesc în secolul XX, apărut la Editura Fundației Culturale Române, este o carte – biografie despre o epocă și creatorii ei, despre un fenomen artistic de elită care a împlinit cultura națională și a fost un ambasador în dialogul cu lumea. Formula aleasă de profesorul universitar Ileana Berlogea este complexă. Autoarea descrie, dar și valorizează din perspectiva istoriei și a actualității. Urmărește dincolo de o cronologie jocul corespondențelor și confruntărilor dintre tradiție și modernitate. Ea încearcă să surprindă operele, artiștii, tendințele coagulante care au dat personalitate acestui veac teatral. Un veac care, în opinia Ilenei Berlogea, este marcat la naștere de premiera dramei *Năpasta* din anul 1890 și ale cărui direcții de dezvoltare vor fi hotărâte de întâlnirea dintre doi reformatori de anvergură europeană – Davila și Caragiale: „Ca director al Naționalului bucureștean, el i-a montat piesele cu mare grijă față de toate detaliile, iar în 1909, când înființează Compania Davila, ea se deschide cu *Începem* de I.L.Caragiale, un act simbolic, un eseu despre noul teatru și noul stil de joc, un elogiu al dramaturgului consacrat mai tânărului, cu exact un deceniu, confrate". Este evidențiat rolul lui Caragiale în crearea unei școli de comedie și în impunerea teatrului ca „artă a spectacolului". De asemenea, contribuția lui Davila prin inovațiile aduse în stilul montărilor, în repertoriu sau manageriat teatral, ce își găsește adepți printre interpreții tineri care „cresc și se impun sub oblăduirea lui": Paul Gusty, întemeietorul școlii regizorale românești, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Gheorghe Storin, Ion Manolescu. Volumul cuprinde câteva portrete emblematice pentru generația de aur de la începutul secolului XX. Astfel, un reper pentru înțelegerea influenței exercitate de o mare actriță și profesoară rămân observațiile pertinente, de fină subtilitate, ale teatrologului Ileana Berlogea: „Arta Aristizzei Romanescu se datorează în special studiului modelelor, alegerii și îmbinării cu inteligență și măsură a elementelor școlii veriste italiene, bazată pe dăruirea și înflăcărarea școlii franceze a cuvântului, a realismului englez cu sensibile apropieri de teoriile lui Antoine. Actrița consideră necesară *trăirea*, depărtându-se de *Paradoxul* lui Diderot în favoarea jocului intim nuanțat, voit cotidian, dominat de clocotul lăuntric. Sensibilitate, trăire, memorie afectivă, studiul vieții autentice sunt elemente care ne apropie de o școală interpretativă modernă. Procesul de selecție și reconstituire a elementelor după criteriile frumosului, eliminarea detaliilor și rămânerea la esențial demonstrează faptul că realismul scenic românesc se află înaintea cunoașterii estetice naturaliste. Aristizza studiază viața dar, în aceeași măsură, și arta".

Pagini revelatoare sunt dedicate și regizorilor, scenografilor și actorilor care au îmbogățit modalitățile de exprimare scenică, dând strălucire perioadei interbelice: Ion Sava, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Ion Aurel Maican, I. Stemberg, Ion Șahighian, Sică Alexandrescu, Theodor Kiriacoff, Georg Loewendal, Lucia Sturdza Bulandra, George Calboreanu, George Timică, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Voiculescu, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Marietta Sadova, Birlic.

Ileana Berlogea eternizează, în formulări lapidare şi expresive, arta acestor figuri legendare. Un model în acest sens este schiţa de profil a lui George Vraca: „El a rămas în conştiinţa publicului ca un mare actor, interpret ideal al eroilor romantici, într-un anumit fel, un *ultim romantic*, dar unul foarte modern, fără sentimentalism, al cărui patos este pigmentat cu distanţarea ironică. A fost admirat de spectatori şi după Al Doilea Război Mondial, în câteva roluri pe scene şi în film, mai ales în *Vlaicu Vodă* din drama omonimă a lui Alexandru Davila şi *Richard al III-lea*".

În zugrăvirea tabloului „deceniilor dictaturii", cercetătoarea evidenţiază două paradoxuri: unul ar fi „şcoala regizorală românească" şi altul, „autorii dramatici în consens cu lumea". Prin comentarii aplicate, este creionată originalitatea operei unor scriitori, reformatori nu numai ai limbajului literar-dramatic, dar şi declanşatori de energii intelectuale, creatoare în arta scenică: „Simbolistica şi imagistica din lucrările lui Romulus Guga, Dumitru Radu Popescu, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu nu mai au nimic comun cu simbolistica şi imagistica pe care le întâlnim în literatură, ci cu cea teatrală prin excelenţă. Simbolurile lor nu sunt luate din domeniul asociaţiilor poetice, ca la Cehov sau Tennessee Williams, adică *Livada cu vişini*, *Pescăruşul*, *Orfeu*, ci din domeniul teatrului, filmului şi televiziunii, pe primul loc fiind astfel bufonul, arena circului sau platoul de filmare. Caracterul teatral al acestor lucrări îl găsim şi în posibilităţile variate de interpretare, în mutaţiile pe care le poate opera viziunea regizorală". Confruntările internaţionale devin o şansă pentru îmbogăţirea teatrului autohton. Astfel, Ileana Berlogea analizează pe larg un alt paradox benefic al epocii dictaturii, dar şi al teatrului românesc de după '89: contactul cu numeroase trupe străine, cu cele mai bune teatre din lume. Se detaşează, în acest sens, patru capitole excelente, sintetice din volum, dedicate turneelor franceze, italiene, germane şi engleze care au modificat, de-a lungul timpului, faţa teatrului românesc. Calitatea de martor o ajută să păstreze *amintirea* unor spectacole antologice revoluţionare pentru teatrul secolului XX, nu numai în lume, dar şi în România: *Bip* de Marcel Marceau, *George Dandin* şi *Tartuffe* montate de Roger Planchon, *Rinocerii*, în viziunea lui Jean-Louis Barrault, *Mama* cu Helene Weigel şi *Viaţa lui Galileo Galilei* cu Ernst Busch, *Arlechino, slugă la doi stăpâni*, în regia lui Giorgio Strehler, cu Marcello Moretti, *Regele Lear* cu Paul Scofield şi *Visul unei nopţi de vară* în transpunerea scenică a lui Peter Brook.

Prin panorama acestor turnee sunt puse în lumină filiaţii de atitudine, punţi spirituale, Ileana Berlogea marcând şi vocaţia internaţională a regiei româneşti: „Montările lui Shakespeare, Cehov, Brecht pot fi socotite, în marea lor majoritate, ca spectacole de referinţă în *mişcarea noastră regizorală*, originalitatea lor fiind verificată şi în competiţiile internaţionale de prestigiu". Ea caută şi descoperă „prezenţa unui punct de vedere românesc" care a cucerit publicul, a entuziasmat oamenii de teatru şi presa din străinătate, stârnind elogii la superlativ, în urma vizionării unor reprezentaţii semnate de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Andrei Şerban, Silviu Purcărete.

Spectacolul relaţiei dintre tradiţie şi modernitate, continuităţile şi discontinuităţile din teatrul românesc este urmărit în pagini ample şi după Revoluţia din decembrie 1989. El este dominat de sentimentul libertăţii şi al dificultăţilor născute de trecerea la economia de piaţă, de la structuri centralizate şi îngheţate la iniţiativa personală. Autoarea conchide: „derută şi redefinire, redefinire şi derută, căutarea unei noi identităţi a actului scenic, formularea de noi programe, negarea trecutului, dar şi încercarea de a nu pierde ceea ce a fost bun şi valoros în teatrul românesc – iată ce caracterizează arta scenică românească din ultimii ani".

Teatrul românesc în secolul XX este o contribuţie teatrologică meritorie. Un document şi un instrument de orientare şi de

lucru ce invită la exegeze viitoare. O cere bogăția acestui veac, dramatic și solar pentru teatrul românesc, despre care Ileana Berlogea, *spectator îndrăgostit,* ne împărtășește în această carte: „se poate spune că, în general, teatrul românesc nu cunoaște tranziții bruște și schimbări violente. Curentele și influențele se întrepătrund, noul dezvoltându-se întotdeauna firesc din tradiții, înlăturându-se caducitățile fără ostentație sau zgomotoase *batailles d'Hernani* cu răsturnări furtunoase și negații categorice".

Mircea GHIȚULESCU

Dramaturgi francezi contemporani

Valsul hazardului – un volum de teatru francez contemporan finanțat de Societatea autorilor și compozitorilor dramatici din Franța / SACD, prin departamentul său de difuzare, *Entr'actes*, tipărit la Târgu-Mureș și lansat cu ocazia *Sărbătorii teatrului francez* – este un eveniment ce amenință să treacă neobservat în vânzoleala critică de la noi. Cu toată francofonia noastră, cu toate relațiile privilegiate cu „sora noastră de gintă latină", dramaturgia franceză a circulat după 1990 mai mult prin traduceri de uz intern destinate unor spectacole. Este adevărat, nici înainte de '90 lucrurile nu stăteau mai bine: traducerile se opreau la Ionesco și Camus, deja clasici.

Citind *Valsul hazardului* (ediție îngrijită de Rodica Gătina și Zeno Fodor), îți vine să spui că nici dramaturgia franceză nu mai e ce a fost în anii '60, când își disputau întâietatea „absurzii" de talia lui Beckett și Ionesco cu existențialiștii de anvergura lui Camus și Sartre. Epuizată de atâtea contestații, drama franceză se întoarce la textul bine scris, accesibil, ușurel și amuzant. Se întoarce adesea la tradiția „comediei de bulevard" înțeleasă ca o valoare națională. Se refac chiar cuplurile tradiționale de vodeviliști, asemenea precursorilor Piis și Barré, sau Radet și Desfontaines și altele care s-ar mai putea cita. Astfel, Pierre Savil și Eric Assous și-au unit forțele pentru a scrie comedia bulevardieră (abia disimulată în satiră politică) *Le Portfeuil* (e vorba de un portofoliu ministerial), tradusă și jucată la noi cu titlul *Vacanță în Guadelupa*. Doi oameni de meserie își dau mâna pentru a scrie o comedioară pe care o putea scrie cel mult unul dintre ei. Ingredientele sunt infailibile: politică și sex. Ministrul *Gueraud* este șantajat de oribilul deputat *Bouladon* pentru o mare escrocherie financiară. Lucrurile sunt împinse (cu oarecare grație) la limita bunului-simț: *Bouladon* nu vrea nimic altceva decât o vacanță de o săptămână în Guadelupa cu nevasta ministrului. Pentru acoperire morală, aventura nu va avea loc dar, mecanismul odată declanșat, se derulează până la epuizare, ca o jucăria cu arc. Un mecanism fix care nu este alimentat de surse colaterale și un final cu răsturnări de situații confecționate: *Bouladon* va ajunge prim-ministru în locul lui *Gueraud*, iar acesta, ministru al justiției. Nu atfel scria Mușatescu pe la 1930 în *Escu*, bunăoară, unde eroul este și nu este ministru de câteva ori în zece minute. Este adevărat, învățase lecția tot de la francezi.

Un vodevil „fabulos", cu „triunghiuri conjugale" multiplicate parcă la infinit – scrie Francis Joffo (*Face à face*). Divorțată, *Nicole* primește vizita lui *Paul* care a invitat-o la teatru, dar apare fostul soț, *Michel*, care locuiește în blocul de vizavi; apoi vine *Gérard*, îndrăgostit fără speranță de fiica acestora, *Sophie*, care locuiește în apartamentul de

deasupra şi, în sfârşit, *André*, prietenul lui *Nicole*. *Anne*, amanta fostului soţ, vine şi ea în căutarea acestuia, dar se întâlneşte cu *Maurice*, soţul ei, de care este îndrăgostită tânăra *Sophie*. Joffo se amuză să încâlcească la nesfârşit relaţiile, şi aşa complicate, dintre oameni şi creează imaginea unei lumi în care toţi sunt „rude" apropiate fără să o ştie. Vodevilul cantitativ al lui Francis Joffo este comprimat şi înnobilat în *Agenda* „clasicului" Jean Claude Carrière. *Haute couture*, cum spun modiştii. Material puţin, dar croială impecabilă, subtilă şi eficientă ca o anecdotă bună. O rafinată poveste obişnuită de dragoste. Burlacul *Jean Jacques* tocmai îşi contabilizează iubitele într-un album special, după o noapte de amor. Apare o fermecătoare *Suzanne* care nu mai vrea, sub diferite pretexte, să plece din casă. Când vrea, totuşi, să plece, este prea târziu: *Jean Jacques* deja o iubeşte. Piesa se încheie cu un frumos paradox: presimţind pericolul coabitării care toceşte dragostea, *Jean Jacques* o părăseşte pe *Suzanne* pentru a salva dragostea.

Inepuizabila aventură a cuplului trece în dramă psihologică la Veronique Olmi. *Punct final* (*Point à la ligne*) este radiografia unei mari iubiri devenită nevroză. *Lili*, femeie la 50 de ani, nu ştii cât de îndrăgostită e încă de soţul ei *Marco*, dar, hotărâtă să recupereze sentimentele de demult, îl macină cu reproşuri, interogatorii şi crize de nervi pe fond etilic. Este, nu atât o dramă a iubirii defuncte, cât a inteligenţei acute a femeii care intuieşte totul greşind tocmai prin exces de logică. Véronique Olmi stăpâneşte psihologia personajului feminin şi atacă autoritar detaliile reacţiilor acesteia. Vehemenţa revendicării unei iubiri apuse transformă drama în monodramă. *Marco* rămâne un interlocutor pasiv. Îndepărtând micile lui replici piesa n-ar pierde mare lucru şi s-ar transforma într-un monolog nevrotic al lui *Lili*.

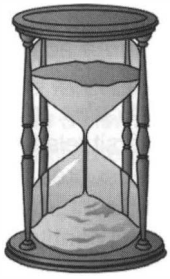
Ne aflăm deja în zona grea a dramaturgiei franceze. *Rever peut-être* de Jean Claude Grümberg (ca şi *Amorphe d'Ottenmburg*, pusă în scenă de Cristian Ioan la Naţionalul din Târgu-Mureş), este un teatru al cărturarului care înţelege să aşeze o punte de comunicare între cultură şi creaţie. Dacă în *Amorphe*... citatele culturale se intersectează (Shakespeare, Jarry, Calderon de la Barca şi, poate, Evgheni Svarţ), *Rever peut-être* este o parafrază pirandelliană după *Hamlet*, în genul lui D.R. Popescu din *Bufniţa roşie*. Este procesul actorului care visează că este judecat pentru că îl joacă pe *Hamlet* care îl ucide pe *Polonius*. Sau, mai exact, coşmarul unui asemenea proces. Frontierele dintre *Hamlet*, realitatea actorului şi onirismul său se intersectează într-o construcţie enigmatică şi sofisticată.

Şi Victor Haim iubeşte misterul. În *Chair amour* (jucată, de asemena la Târgu-Mureş) se situează într-o zonă semiterifiantă, temperată prin psihism. *Valsul hazardului* (drama care împrumută şi titlul volumului) nu este străină de căutările lui Victor Haim în teritorii bizare, din afara realităţii uzuale. Ne aflăm, împreună cu *Femeia* care a murit într-un accident de automobil, într-un purgatoriu din care, prin inteligenţă, ar putea ajunge în Rai, acumulând minimum o sută de puncte la un concurs despre semnificaţia propriei existenţe.

În sfârşit, *Emisiunea de televiziune* a unui alt senior al dramaturgiei franceze, Michel Vinaver, pare cea mai sofisticată interpretare a actualităţii franceze şi, literar vorbind, cea mai neconformistă: reconstituirea unei crime la televiziune pe fondul exasperării provocate de şomaj.

Ne mirăm că lipseşte din *Valsul hazardului* Yasmina Réza, cea mai jucată autoare a momentului dar, mai ales, Matei Vişniec, una dintre cele mai originale voci ale dramaturgiei franceze actuale. Am resimţit şi lipsa unor casete cu minime date bio-bibliografice ale autorilor antologaţi de mare folos în cazul unor autori care nu au intrat încă în dicţionare, asemenea lui Carrière, Grümberg, Haim sau Vinaver. Prefaţa confidenţială a lui Radu Beligan suplineşte doar parţial această absenţă.

CALENDAR TEATRAL



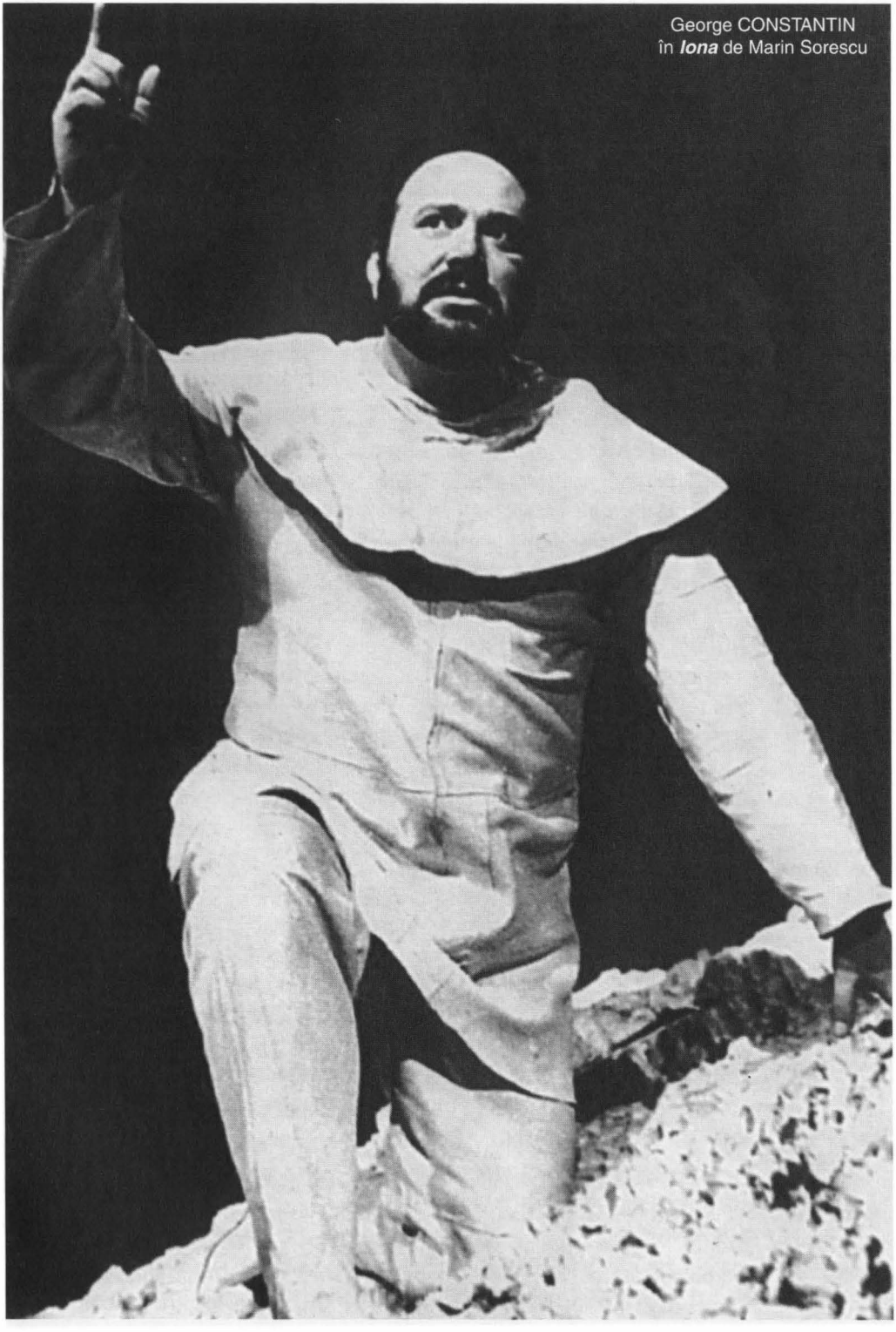
MAI

3 mai – 110 ani de la naşterea lui **Mihail Afanasievici Bulgakov** (m. 10 martie 1940), autor de piese de teatru (*Zilele Turbinilor*, *Fuga*, *Cabala bigoţilor*), de romane cu implicaţii dramatice (*Garda albă*) şi parodice (*Romanul teatral*). *Maestrul şi Margareta*, care reia tema faustică, a fost dramatizat şi jucat cu uriaş succes la Teatrul Mic din Bucureşti (1980), în regia Cătălinei Buzoianu, cu Ştefan Iordache şi Valeria Seciu în rolurile principale.

– se împlinesc 7 ani de la trecerea în nefiinţă a marelui actor român de teatru şi film **George Constantin** şi 68 de la naştere. De neuitat în *Voiniţki*, *Lopahin*, *Pietro Gralla*, *Karamazov*, *Iona*, *Regele Lear*, *Petru Rareş* etc. Apreciat de critică pentru inegalabila calitate „de a încorpora idei filosofice", „de a plasticiza universuri fabuloase", „de a abstractiza un destin", „de a fi istoria gânditoare asupra ei înseşi", pentru a fi fost pe scenă pasionat şi cerebral totodată, pentru expresivitatea mişcării, dar şi a imobilităţii, şi – lucru rar menţionat când e vorba de creaţia scenică – pentru neobişnuita forţă a privirii sale.

5 mai – 150 de ani de la naşterea lui **Ermete Novelli** (m. 29 ianuarie 1919), cel mai mare actor italian al epocii sale şi probabil unul dintre cei mai importanţi ai lumii. Adulat în toată Italia în roluri comice, recunoaşterea ca actor tragic (în *Hamlet*, *Othello*, *Constructorul Solness*, *Rata sălbatică*, *Strigoii*) o obţine în străinătate. „Casa Goldoni", ambiţios proiectată de el pe tipicul „Comediei Franceze", eşuează după câţiva ani de existenţă. O parte din critică – în special Silvio d'Amico – i-a reproşat familiaritatea cu publicul şi abandonul total al formalismului în recitare. Succesul maxim îl obţine când dramaticul şi comicul se îmbină, ca în *Shylock*, al cărui text a fost adaptat de Novelli însuşi. 68 de ani de viaţă şi aproape 60 de teatru.

6 mai – 40 de ani de la moartea lui **Lucian Blaga** (n. 9 mai 1895), poet, eseist, memorialist, dramaturg şi filosof român de marcă. Teatrul său are un



George CONSTANTIN
în ***Iona*** de Marin Sorescu

pronunţat caracter expresionist: *Zamolxe – mister păgân*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*; *Daria* – dramă psihologică de familie, cu reverberaţii freudiene. Dintre piesele pe tema jertfei creatorului de frumos, *Meşterul Manole* este cea mai izbutită din literatura română, prin adâncimea sensurilor mitului şi sporirea importanţei date personajului feminin.

14 mai – 130 de ani de la naşterea lui **Caton Theodorian** (m. 8 ianuarie 1939). Dramaturg şi prozator, membru fondator şi primul preşedinte al Societăţii Autorilor Dramatici Români. A scris mai multe piese de teatru, dar numai comedia *Bujoreştii* (1916) s-a bucurat de oarecare succes în epocă.

17 mai – 110 ani de la naşterea lui **Emil Isac** (m. 25 martie 1954), poet simbolist, gazetar şi dramaturg. Poemul dramatic de factură simbolistă *Maica cea tânără*, „dramoletă neo-romantică într-un act", este considerată de I.L. Caragiale „o strălucită promisiune".

21 mai – se împlinesc 40 de ani de la premiera spectacolului ***Cum vă place*** de Shakespeare (regia Liviu Ciulei) la Teatrul „L.S. Bulandra", cu Clody Bertola în rolul *Rosalindei*. Viu controversat la vremea lui, spectacolul constituie un moment de referinţă pentru dezvoltarea teatrului românesc.

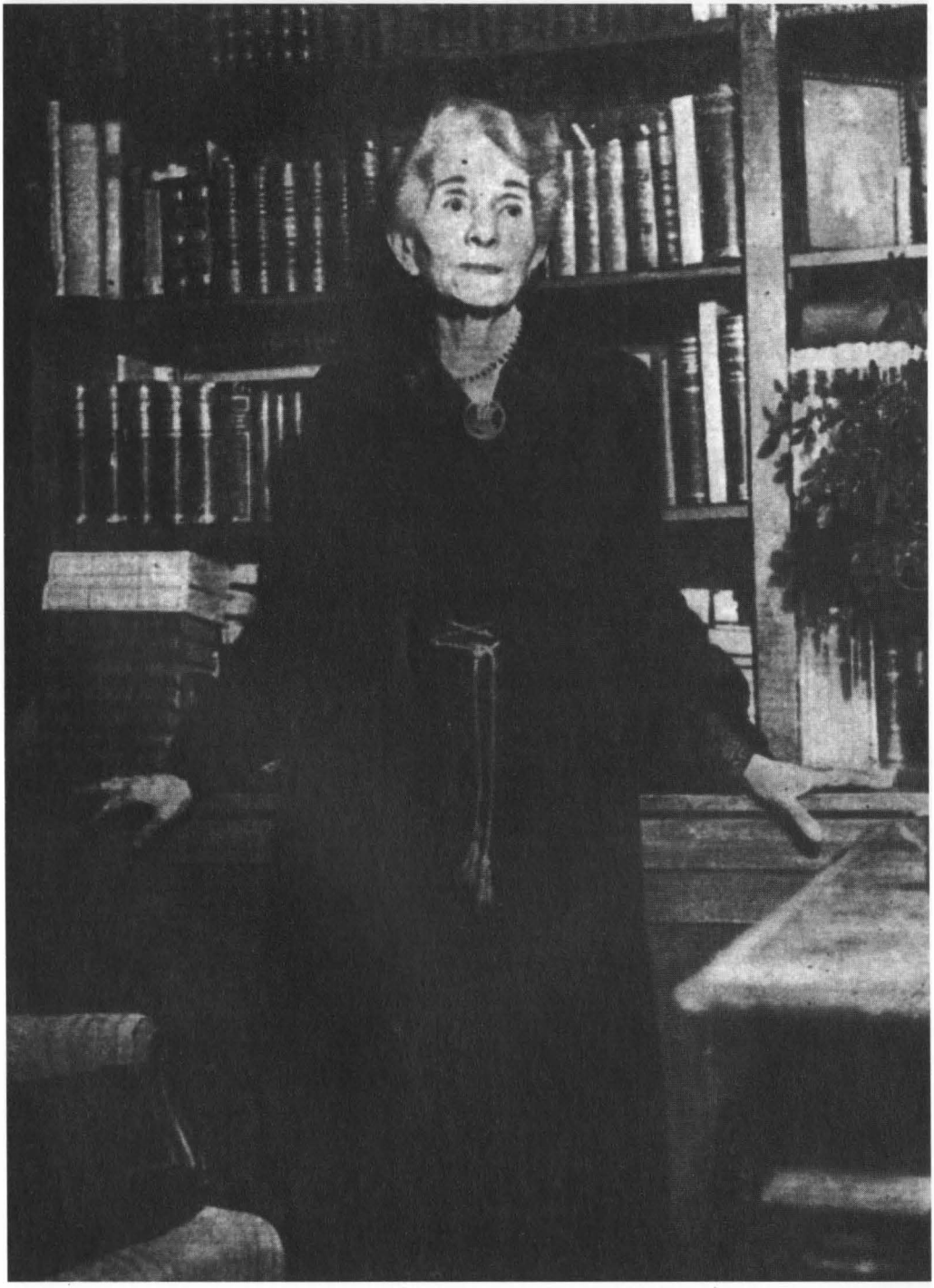
25 mai – 320 de ani de la moartea lui **Calderón de la Barca** (n. 1600), unul dintre cei mai mari dramaturgi ai lumii, autor de comedii şi *autos sacramentales*. Dintre cele aproximativ 120 de comedii, de amintit *Prinţul constant*, *Viaţa e vis*, *Alcadele din Zalameea*. Poet exclusiv catolic, chiar şi în teatrul profan, el reliefează piedicile pe care sufletul le întâlneşte în aspiraţiile lui cele mai nobile. Stilul său este baroc, supraîncărcat cu elemente decorative (deşi mai sobru în episoade decât Lope de Vega), şi cu o pronunţată tendinţă spre hiperbolizare în cântarea sentimentelor cavalereşti. Unii critici îi reproşează lirismul manierist, care însă era al epocii.

28 mai – 30 de ani de la moartea lui **Jean Vilar** (n. 25 martie 1912), actor şi regizor francez. În 1947 fondează Festivalul de la Avignon. Ca director al Teatrului Naţional Popular (1951–1963), Vilar formează o trupă excelentă, din care făcea parte şi celebrul actor de film Gérard Philipe. Astfel, T.N.P. devine o instituţie de mare influenţă în viaţa culturală naţională, încât i se conferă în 1959 un statut egal cu al Comediei Franceze. În ultimii ani de viaţă, Vilar montează spectacole de teatru şi operă prin toată Europa. De neuitat rămân spectacolele din repertoriul clasic francez (*Dom Juan* de Molière, *Cidul* de Corneille) şi contemporan (Bertolt Brecht, Sean O'Casey).

IUNIE

2 iunie – 185 de ani de la naşterea lui **C.A. Rosetti** (m. 8 aprilie 1885), un stâlp al începuturilor teatrului românesc: actor amator, traducător şi cronicar dramatic, Director general al Teatrelor şi Teatrului Naţional din Bucureşti (1859–1860).

3 iunie – în urmă cu 40 de ani a încetat din viață **Alice Voinescu** (n. 10 februarie 1885), estetician și filosof, eminentă profesoară de istoria teatrului universal.



I se datorează prima monografie românească dedicată lui Montaigne şi volumul *Aspecte din teatrul contemporan* în care analizează câteva probleme majore ale teatrului interbelic. *Jurnalul* ei, publicat abia în 1999, conţine – pe lângă date despre existenţa acestei extraordinare femei – informaţii preţioase despre viaţa culturală a epocii. În 1946 îi apare *Eschil* – model de abordare, înţelegere şi interpretare prin modernizare a operei dramaturgului antic.

6 iunie – 130 de ani de la naşterea lui **Nicolae Iorga** (ucis în 27 noiembrie 1940), mare istoric, important om politic, memorialist, gazetar şi dramaturg. Debutul îl constituie o lucrare despre *Năpasta* lui Caragiale; a scris peste 50 de piese, dintre care semnalăm: *Un domn pribeag*, *Doamna lui Ieremia*, *Frumoasa fără trup*, *Doamna Avezeanu*, *Constantin Brâncoveanu*, *Fratele păgân*, *Cantemir Bătrânul*; a făcut traduceri pentru şi a scris despre teatru.

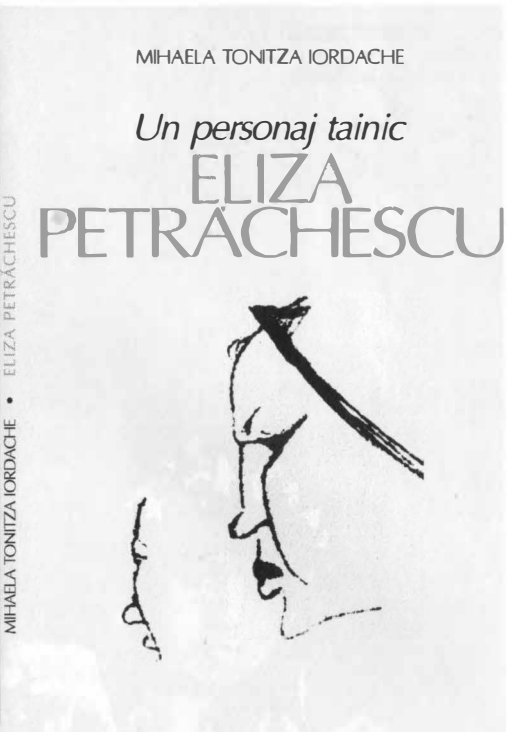
– 55 de ani de la moartea dramaturgului german **Gerhart Hauptmann** (n. 15 noiembrie 1862). Se remarcă printr-un studiu amănunţit al mediului rural tradiţional, dublat de o predilecţie pentru analiza psihologică a personajelor tarate, marcate de ereditate sau libidou. Cele mai cunoscute piese ale sale sunt *Ţesătorii*, *Clopotul scufundat*, *Căruţaşul Henschel*, *Blana de biber*. Premiul Nobel (1912).

9 iunie – 110 ani de la **primul turneu teatral internaţional românesc**. Succes – de critică, nu şi de public – cu *Hamlet* la Viena, cu Grigore Manolescu în rolul titlular, Aristizza Romanescu (*Ofelia*) şi Iancu Petrescu (*Actorul*) – de la a cărui naştere se împlinesc 150 de ani –şi *Romeo şi Julieta*. Trupei româneşti i s-a propus continuarea turneului la Berlin, Paris şi Londra, dar a fost nevoită să refuze din motive pecuniare.

21 iunie – 75 de ani de la naşterea scenografei **Adriana Leonescu**. Cea mai mare parte a activităţii sale este legată de Teatrul Mic. Colaborări în câteva ţări europene. Semnează scenografia multor piese clasice şi moderne. Remarcată de critica de specialitate pentru rezolvările personalizate şi înalta cultură teatrală.

Daria DIMIU
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Aristizza ROMANESCU
în rolul *Ofelia din* ***Hamlet*** de Shakespeare



GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

După:

La vorbă cu Vlad MUGUR

Ursit scenei: Mihai POPESCU

El, vizionarul Aureliu MANEA

Revista *TEATRUL AZI* anunță apariția volumului supliment

Un personaj tainic: Eliza PETRĂCHESCU

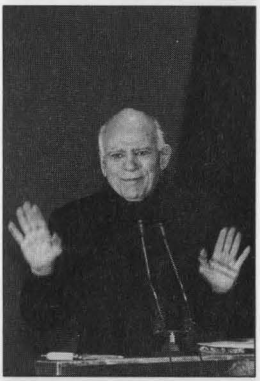
de Mihaela TONITZA-IORDACHE

Comenzile se pot efectua la telefoanele:

666 34 52; 092 45 59 54; 093 34 50 32; 092 45 41 98

Coperta I: *Valeria SECIU*
în Spirit
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Liviu CIULEI*
Premiul de excelență
Foto: Florin Biolan



Coperta III: *George BANU și Ion CARAMITRU*
Foto: Florin Biolan

Coperta IV: *Regizarea SORANA COROAMĂ STANCA*

SUMAR

1 Gala Premiilor UNITER

5 Memoria teatrului: Tony Gheorghiu

16 40 de ani de teatru: Promoția 1961

23 Interviu: Helmuth Stürmer

27 Caravana criticilor la Timișoara și Brăila

49 Uși deschise la U.A.T.C.

53 Teatrul Național din Iași

64 Interviu Yuri Kordonsky

68 Spectacole

116 Cartea de teatru

120 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 5–6–7/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

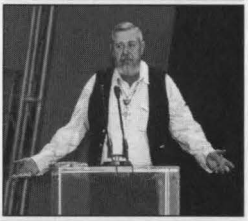
Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Ştefan Iordache, „Cel mai bun actor" al stagiunii 1999–2000, felicitat de Emilia Popescu

Foto: Florin Biolan

2 Oana Pellea, „Cea mai bună actriţă" a stagiunii 1999–2000

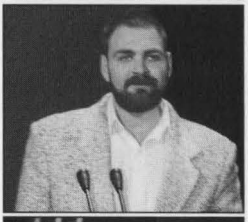
Foto: Florin Biolan



3 Alexandru Tocilescu (Premiul pentru „cel mai bun spectacol" al stagiunii 1999–2000)

Foto: Florin Biolan

4/5 **Premiul Criticii:** Mihai Iancu, Theodora Herghelegiu, Antoaneta Zaharia, George Ivaşcu, Marius Stănescu, Claudiu Goga, Bógdan Zsolt, Bianca Zurovski, Diana Ruxandra Ion, Alina Moldovan şi Cristina Modreanu



6 Marius Chivu (Premiul pentru debut)

Foto: Florin Biolan

7 Anca Bradu (Premiul pentru regie) felicitată de Ambasadorul Marii Britanii, Richard Ralph

Foto: Florin Biolan

8 Alice Georgescu (Premiul pentru critică teatrală)

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676